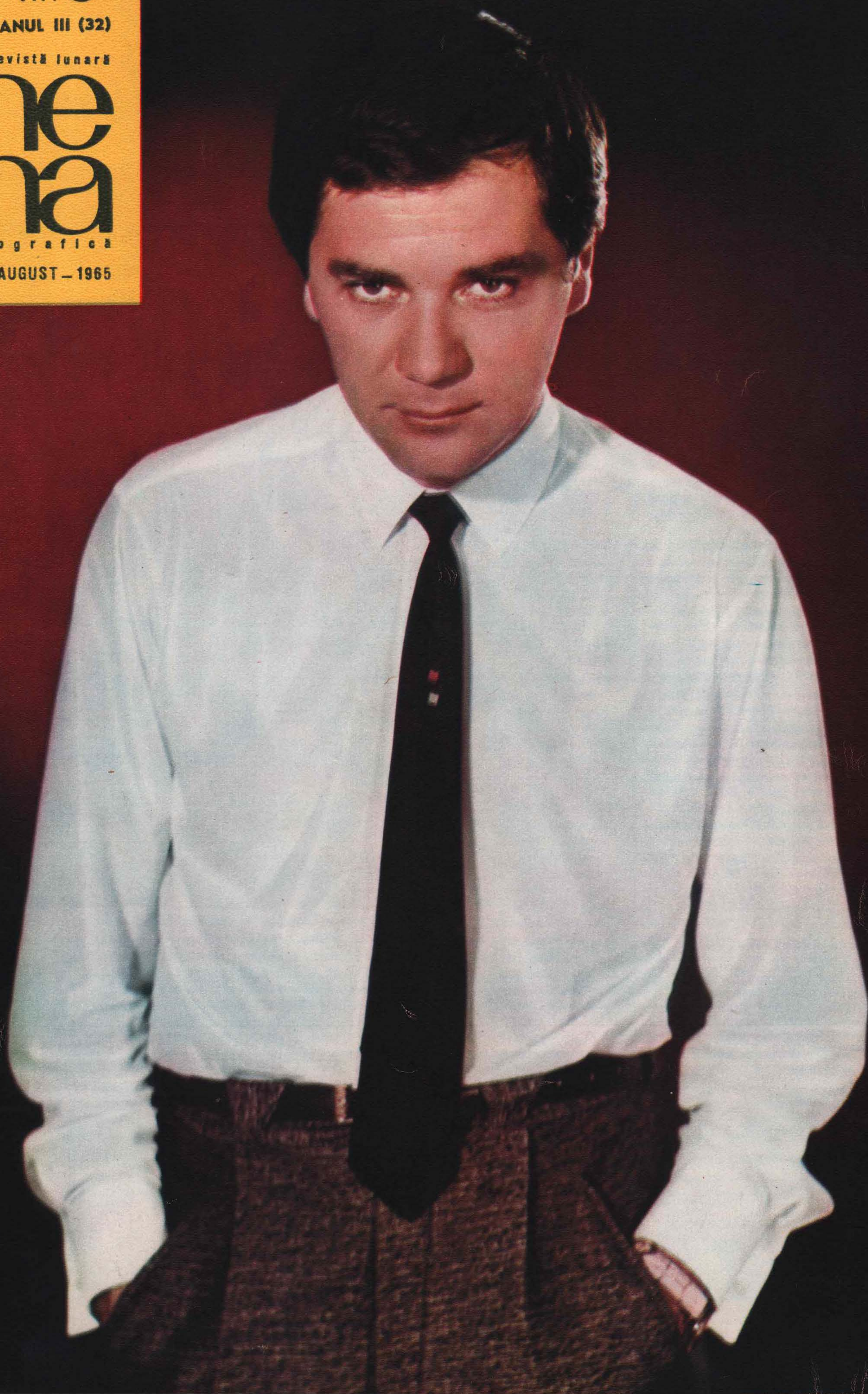
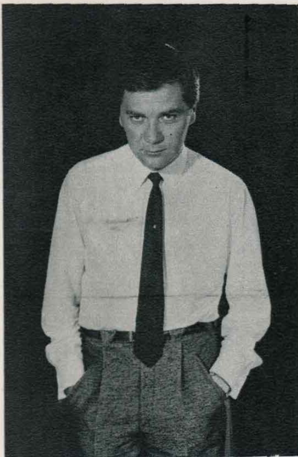
cinema

nr. 8
ANUL III (32)
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREŞTI – AUGUST – 1965





ION BESOIU, laureat al Premiului de interpretare masculină la Festivalul de la Mamaia, pentru rolul Tomşa din **Neamul Şoimăreştilor** va reapare pe ecrane în filmul **Cartierul veseliei** (foto: Clara Spiţer).

DIN SUMAR:

VICTOR ILIU —
Dialogul cu milioanele de oameni

Masa rotundă a revistei „CINEMA" — stagiunea 1964-65
Tribuna Pelicanului Alb

MIHAI TOLU —
Regizori contemporani — François Truffaut şi Louis Malle

ENRICO ROSSETTI —
O nouă personalitate a Ginei Lollobrigida

IVAN STOIANOVICI —
Incursiune în studiourile bulgare

M. ALDEA —
René Clair la Serbările galante

ALICE MĂNOIU —
Retortă şi realitate

GIDEON BACHMAN —
Noua cinematografie americană după 5 ani

JERZY TOEPLITZ —
Cele mai bune 12 filme documentare ale lumii „Poşta de noapte"

CRONICA FILMULUI STRĂIN
CINEMA — TELEECRAN
DIALOG — MERIDIANE
ŞANTIER — SECVENŢE — INFORMAŢII
CARTEA DE FILM

Actriţa germană **Angelica Domröse**, cunoscută publicului nostru din filmele mai vechi **Rătăcirile dragostei, Dragostea şi pilotul secund, Dosarul furat** şi revăzută de curînd în rolul Roth Bodenhein din **Cronica unei crime** (foto: Roman Balinski).











Luminiţa Iacobescu şi **Ion Besoiu** în Camera albă (**regia: Virgil Calotescu**), **Irina Petrescu** şi **Dan Nuţu** în Duminică la ora 6 (**regia: Lucian Pintilie**) **interpretează eroi de aceeaşi vîrstă. Îi desparte însă perspectiva a două decenii.**

Dialogul cu milioanele de oameni

VICTOR ILIU,
Artist emerit,
Preşedintele Asociaţiei Cineaştilor

În aceste zile de epocală însemnătate pentru viaţa poporului nostru este firesc ca toţi cei care contribuie la creaţia şi producţia cinematografică să-şi facă nu numai o evaluare a rezultatelor şi a forţelor de care dispun, sub forma unui bilanţ mai mult sau mai puţin cuprinzător, dar în acelaşi timp este necesar să se gîndească la viitor, la modul cum arta noastră se va sincroniza cu dinamismul epocii, cu îndrăzneala construcţiilor, cu temeritatea proiectelor, cu încrederea în perspectivele socialismului, încredere care decurge din concordanţa riguroasă dintre vorbe şi fapte, dintre proiecte şi scadenţa lor în timp.

Ultimul Festival naţional al filmului a însemnat un examen cvasiglobal al capacităţii noastre de a aborda, sub diferite forme, realitatea, un examen al maturităţii profesionale la care s-a ajuns în aceşti ani, de cînd există cinematografia noastră socialistă, datorită mijloacelor tehnice-materiale care i-au fost puse la îndemînă şi stimulării ei multilaterale. Totodată, noi putem de pe acum şi sîntem chiar obligaţi să apreciem drumul încă lung pe care îl mai avem de parcurs pînă la deplina maturizare ideologică şi artistică a filmului românesc.

În Directivele Congresului Partidului, se prevede dezvoltarea bazei tehnice-materiale, sporirea capacităţii de producţie a studiourilor noastre, ceea ce va face ca numărul de filme să crească an de an. Aceasta implică selecţionarea şi creşterea de noi cadre de creaţie şi tehnice, prin atragerea în studiouri a unor creatori de talent din alte arte, prin extinderea şi ridicarea nivelului calitativ al învăţămîntului de specialitate, paralel cu înzestrarea şi reutilarea studiourilor cu tehnica modernă, pentru ca cinematografia noastră să poată răspunde imperativului fundamental al calităţii, al atingerii nivelului mondial competitiv. A sosit timpul să ne gîndim la o nouă structurare tehnică-organizatorică a studiourilor noastre, pentru a le face apte să răspundă cu promptitudine sarcinilor din ce în ce mai diversificate ce ne revin, renunţînd la concepţia abstractă a stereotipiei producţiei de filme, pe care ne-am obişnuit să o considerăm ca o maşină gata montată pentru veşnicie.

Cinematografia, artă modernă, se află într-o intimă şi continuă interdependenţă cu tehnica şi ştiinţa secolului al douăzecilea, ele însele într-o spectaculoasă şi radicală evoluţie, de unde numeroasele şi însemnatele modificări ale procedeelor de lucru (realizarea culorii, înregistrarea sunetelor, mobilitatea aparatului de filmat etc.) care afectează însăşi estetica cinematografică, apropie mai mult filmul de realitate (vezi, printre altele, „cinematograful-direct“) şi duc la abandonarea istorioarelor gata fabricate, artificiale, conferind, în schimb, ecranului pulsul vieţii nefalsificate de scheme estetice şi didactice.

Dar, dacă în producţia bunurilor de consum, se prezintă spre omologare prototipul, după care se trece la producţia în serie pentru piaţă, în cantităţile şi sortimentele cerute, noi producem opere de artă care sînt unicate şi care trebuie să intre direct în circuit, adică în contact cu oamenii, cu funcţia lor estetică, ideologică şi educativă întreagă. Şi totuşi „omologarea“ se face într-o anumită fază a realizării filmului, — la scenariu. Scenariul este în cinematografie ceea ce în arhitectură este proiectul viitoarei construcţii. Dacă proiectul este greşit, urît, nefuncţional, filmul va fi şi el ratat, va fi o ocazie pierdută.

Pentru ca să obţinem scenarii-proiecte şi să realizăm filme care să redea veridic viaţa, preocupările şi lupta poporului nostru şi să se identifice pe deplin cu aspiraţiile sale, cum spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu, este nevoie de o mai mare solidaritate şi un contact mai strîns între literatură şi cinematografie. E timpul cred cînd cei mai mulţi dintre scriitori, tineri şi vîrstnici, ar trebui să se convingă că filmul este un vehicul, uneori de neînlocuit, prin care ei pot să transmită oamenilor un mesaj; să ia act de faptul că au la dispoziţie uneltele de persuasiune ale unei arte noi, cu o forţă extraordinară. Scriitorii nu au motive să încerce nici un fel de complexe incomodante faţă de mijloacele specifice, multă vreme învăluite în misterul studiourilor de filme. E nevoie, într-adevăr, de cunoaşterea „alchimiei“, de contactul cu laboratorul atît de complex al artei cinematografice, dar nu o profesionalizare meşteşugărească aşteaptă cinematografia de la scriitori, ci considerarea filmului ca un mijloc de comunicare a propriilor lor gînduri, pentru realizarea unui dialog complex, acut, cu milioane de oameni — şi atunci specificul artei noastre va putea fi însuşit uşor.

Noi am început să depăşim, în special regizorii au început să depăşească faza primitivă a cinematografului descriptiv-literar şi trebuie să ne străduim mai mult ca filmele noastre să nu rămînă nişte simple mărturii mecanice ale unor realităţi trecute sau prezente. Pe calea investigării mai profunde a relaţiilor dintre om şi societatea care-l înconjoară, prin analiza psihologică realizată în formele atît de multiplu experimentate de cinematografia contemporană, autorii filmelor noastre pot să ajungă nu numai la abordarea unei problematici de interes general, dar — ceea ce constituie adevăratul scop al oricărei arte majore — la definirea poziţiei active, originale, faţă de problemele mai mari sau mai mici care formează osatura, liniile de forţă ale societăţii noastre, aflate într-un proces de transformare dinamică.

Cu experienţa cîştigată şi cu efortul continuu pe care-l vom face, încurajaţi şi îndrumaţi de indicaţiile cuprinse în Documentele celui de-al IX-lea Congres al partidului şi în cuvintele rostite la întîlnirea conducerii de partid şi de stat cu oamenii de artă şi cultură, sîntem convinşi că vom ajunge la crearea unei şcoli naţionale de film care să-şi impună valorile şi personalitatea. Dacă într-o artă ca sculptura, structurile fundamentale ale gîndirii artistice a poporului nostru s-au putut afirma pe plan mondial prin arta unui Brâncuşi, e de neconceput ca o artă cu o vocaţie atît de realistă şi cu aderenţe virtual atît de largi la viaţa contemporană să nu fie potenţată de aceeaşi sursă veşnic vie care este gîndirea artistică a poporului nostru.

Masa rotundă a revistei „Cinema"

Stagiunea 1964-1965

(continuare din numărul trecut)

La masa rotundă a revistei „Cinema" cu tema „Filmele românești ale stagiunii 1964—1965 în raport valoric cu literatura și arta noastră contemporană" au participat regizori, scriitori, operatori, critici. În prima parte a discuțiilor, inserate în numărul anterior al revistei noastre, au luat cuvîntul Ioan Grigorescu, Nina Cassian, Romulus Vulpescu, Iulian Mihu. Reproducem în acest număr a doua parte a intervențiilor. La masa rotundă, redacția a fost reprezentată de Valerian Sava, Gheorghe Tomozei și Mircea Mohor.

D.I. SUCHIANU: Vorbea tovarășul Ioan Grigorescu despre absența cunoașterii specificului cinematografic. Dar, ca să cunoști specificul cinematografic, trebuie mai întîi să înveți

cum se vede un film.

Un film, dacă nu-l vezi de trei ori, e ca și cînd nu l-ai văzut. Prima oară trebuie să te eliberezi de interesul față de acțiunea ca atare; la a doua vizionare observi atent ce e bine și ce e rău în film, sub raportul realizării, iar la a treia poți încerca să judeci cum putea fi făcut mai bine. Numai după aceea poți avea curajul, ca cineast, să afirmi că ai văzut un film. Fără asta nu poți avea niciodată cultură cinematografică.



Talent avem și teme interesante, de asemenea. Subiectul din filmul *Gaudeamus igitur*, de pildă, mi se pare a fi realmente original. Nu cunosc vreun roman care să se fi ocupat de această gravă problemă a intelectualului care se întreabă nu ce să învețe, ci cum anume. De altfel toate filmele noastre au cîte ceva bun. În *Merii sălbateci*, ca să dau un alt exemplu, sfîrșitul e foarte interesant: eroina se îndepărtează pe drum și îi auzim vocea gîndului: „Ce-am să fac? Am să întreb pe niște oameni, care știu ce trebuie să fac. Ba nu, n-am să întreb, pentru că știu. Și chiar am să și fac." E foarte frumos.

IULIAN MIHU: E inutil. Ce semnificație are acest final?

D.I. SUCHIANU: Eroina încheie cu trecutul și deschide o altă fereastră spre viitor.

IULIAN MIHU: Dar ce s-a întîmplat?

Unde e drama?

N-am înțeles de loc de ce femeii îi place un bărbat în locul celuilalt... Am citit o lucrare care se chema „Nora" și care n-avea un final atît de „bun", dar parcă tot timpul exprima ceva. De ce să compromitem niște teme de mult dezbătute în literatură? Nu mi se pare că e suficientă analiza finalului.

D.I. SUCHIANU: Am vrut doar să spun că există și lucruri bune. Este un film slab care are un final bun.

IULIAN MIHU: *Neamul Șoimăreștilor* are un final foarte bun.

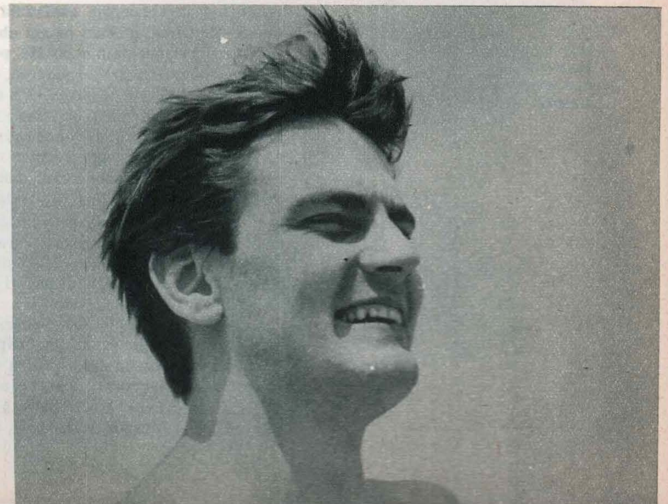
ROMULUS VULPESCU: Astfel de exemple demonstrează, după părerea mea, că trebuie să discutăm mult mai serios despre





tri...
PELIC...

După ce și-a împărțit cu generozitate chipul solemn și grațios, multiplicat pe diplomele și medaliile de la Mamaia, Pelicanul alb își face din nou apariția, în ținută de lucru, la rubrica pe care i-o rezervăm anual pentru cîteva numere în revista noastră, îndemnînd la o considerare analitică a producțiilor festivalului și la o apreciere lucidă, stimulatoare, a stadiului actual al cinematografiei românești.



Deși împăratul deltei n-a fost generos cu interpretul lui Harap Alb, Florin Piersic, optimismul său nu se desminte.



Juriul și laureații Pelicanului Alb

buna ANULUI ALB

ION POPESCU GOPO

Premiul special al juriului

- Nu cred că meritam Premiul cel mare
- Adevărata competiție valorică a început
- Frumuseți pe litoral și în filme
- Umorul lui Dănilă Prepeleac
- O previziune: predominarea temelor de largă rezonanță

— Sînteți un frecventator asiduu al competițiilor cinematografice. Cum apreciați Festivalul nostru de la Mamaia?

— Veneam la Mamaia de la alt Festival, de la Annecy. La Annecy am fost în juriu, la Mamaia veneam cu grija de a nu fiu înjurat. Pentru Mamaia aveam și emoții, fiindcă țineam foarte mult ca *Harap Alb* — înainte de a fi prezentat în străinătate — să fie judecat și, dacă se poate, să aibă și succes în țară.

— V-a satisfăcut palmaresul mamaian?

— Consider că premiile stabilite de juriu sînt juste. Eu nu cred că meritam premiul cel mare pentru că, deși Eugen Barbu s-a arătat intrigat, continuu să afirm că de-abia al cincilea film al meu de lung metraj va fi filmul cel mare. În ceea ce mă privește, mai am deci de așteptat ceva de la Festivalul de la Mamaia: Marele premiu. Deocamdată, în lung metraj, sînt doar un ucenic; în cadrul „universităților mele", mă aflu în anul III, la al treilea film, care de fapt e primul cu o povestire închegată, cu un început și un sfîrșit. *Pădurea spînzuraților*, care are și el defecte, merita Marele premiu, pentru că filmul lui Liviu Ciulei poate fi o pildă în privința realizării lung metrajelor.

— Despre calitatea altor filme...

— La al doilea Festival s-au prezentat filme de o calitate superioară și ștacheta a fost ridicată mai sus; juriul a fost mai exigent, micșorînd numărul de premii și de aceea putem spune că adevărata competiție valorică în filmul românesc a început. Se poate ca *Neamul Șoimăreștilor* să aibă foarte multe defecte. Poate nici *Gaudeamus igitur* nu e bine închegat. Dar, venind

Masa rotundă a revistei „Cinema"

Stagiunea 1964-1965

cultura cineastului.

Se discută, văd, destul de mult despre cultura cinematografică. Dar e ca și cum s-ar discuta, la un scriitor, despre priceperea lui gramaticală și numai despre asta, ignorîndu-se necesitatea celorlalte cunoștințe. Nu există numai necesitatea unei culturi cinematografice, ci a unei foarte serioase culturi generale, în cadrul căreia intră și cultura cinematografică. Pentru unii critici însușirea culturii cinematografice — privită ca zonă de cunoaștere specială — înseamnă, ca și pentru unii scenariști, însușirea unui limbaj tehnic adecvat, epatant sau mai puțin epatant (travelling, cadraj, transfocator, fondu), luat din glosarele de la sfîrșitul publicațiilor periodice ale studioului București. Asta se poate învăța — terminologia — în două ceasuri sau în două zile și nu interesează, în sine, pe nimeni. De fapt, multele, foarte multele greșeli profesionale care se vădesc în filmele noastre de aici pleacă. Ca și în multe dintre cazurile întîlnite în poezia noastră tînără „modernistă". Credeți că

abuzul de vers liber

sau de vers alb sau de vers alb liber izvorăște din necesități de exprimare? Poeții nu mai suportă chinga formei fixe? Nu. Ignoră. Ignoră alfabetul, normele, știința poeziei. Cam așa cred că stau lucrurile în cinematografie, apropos de carențele culturale. Cărțile de cultură cinematografică sînt cam rare și încă mi-aș permite să întreb cîți dintre scriitorii și creatorii de film în genere sînt la curent și cu ele, simt necesitatea intelectuală a lecturii, curiozitatea profesională a „menținerii la zi", fie și măcar numai cu ajutorul publicațiilor interne ale studioului? dintre care cîteva, de pildă volumul care se referă la tehnica montajului — o excelentă antologie britanică — sînt extrem de utile. Știți cîte abonamente există pe numele unor colegi de-ai mei, scriitori, la aceste publicații interne ale studioului? Răspunsul e cuprins în această întrebare: nu există nici un abonament. În ceea ce mă privește, a trebuit să mă zbat îndelung — rugăminți, intervenții, audiențe — ca să obțin unul. Și, zău, n-am de gînd să amenințcu vreun scenariu sau două redacția studioului...

AUREL SAMSON: Iată pe cineva care nu vrea să scrie scenarii!

GHEORGHE VITANIDIS: În ceea ce mă privește, n-aș judeca filmele făcînd abstracție de spectatori. De aceea pornesc de la afirmația, pe care mulți cineaști o fac, că



filme, fără spectatori, nu există.

Pus acum în situația de a mă uita pe lista filmelor care au apărut pe ecrane din anul trecut pînă acum, aș reține cîteva păreri ale spectatorilor. Aș începe cu *Străinul*. *Străinul* s-a bucurat de succes în rîndurile spectatorilor noștri, fiindcă el conține mai multe scene excelente, cum e aceea în care părintele Potra vine împreună cu Sonia, acasă la tatăl lui Sabin. Dacă s-ar fi înlăturat cea ce este în plus în acest film, îndeosebi din partea a doua, ne-am fi aflat în fața unei opere deosebit de valoroase. Din păcate însă, mai mulți realizatori, poate și din dorința de a justifica prețul de cost ridicat al filmului lor, au instaurat

moda filmelor în două serii.

În afara calităților pe care scenariul le are — și nu le poate contesta nimeni — *Străinul* face dovada unui talent regizoral original. *La patru pași de infinit* este, de asemenea, prima probă certă pe care Francisc Munteanu o dă ca regizor cu vocație

Masa rotundă a revistei „Cinema"

Stagiunea 1964-1965

pentru film. În ceea ce privește *Pădurea spînzuraților*, care constituie, după părerea mea, tot ceea ce am realizat mai valoros în ultimii doi ani, i-aș reproșa doar o anumită stufozitate. Ciulei, furat de dorința de a se exprima într-un mod modern, în special în ceea ce privește mobilitatea aparatului și punerea în cadru, în profunzime, utilizarea planurilor lungi, a neglijat ritmul filmului. Mă gîndesc la primul criteriu despre care am vorbit și anume la faptul că aceste lungimi obosesc spectatorul și-l fac să nu recepționeze, la nivelul dorit, valoarea de ansamblu a spectacolului. În privința filmului *Gaudeamus igitur*, pe lîngă afecțiunea cu care a fost primit de marele public s-ar cuveni să reținem că este primul film inspirat din actualitatea noastră socialistă care a obținut o distincție de rangul întîi la un festival internațional (Gottwaldov, 1965).

În această ordine de idei, nu cred că ar fi bine ca masa noastră rotundă sau colțuroasă — cum vreți să-i spuneți — să se rezume la a nega. Este foarte bine să spunem adevărul, dar fără capacitatea de a sesiza căutările interesante sau germenii care pot duce la dezvoltarea cinematografiei noastre, am putea greși la fel ca aceia care fac filme slabe, conștienți încă de la data intrării în producție că vor scoate o operă mediocră. De aceea eu vreau să îndemn să ne plecăm cu atenție asupra filmelor de actualitate prezentate în cursul stagiunii trecute, să căutăm soluții pentru ca filmele de actualitate să devină

preocuparea centrală a studioului.

ROMULUS VULPESCU: Iartă-mă că te întrerup, apropos de actualitate. Cred că e clar pentru toată lumea că asta e esența problemei în discuție și nu cred că trebuie să afirmăm la tot pasul că la actualitate ne referim. De parcă n-am fi asimilat această idee și ea ne-ar fi rămas exterioară. Spui că noi criticăm filmele de actualitate și le negăm calitățile. Nu-i adevărat. Dintre cele 12 filme în discuție, cele consacrate actualității sînt niște filme de falsă actualitate. Și chiar și acestea sînt puține. Avem mai multe ecranizări — ca în cinematografiile nou-născute sau în cele ajunse la o treaptă de rafinament extrem.

GHEORGHE VITANIDIS: Reafirmîndu-mi punctul de vedere, vreau să spun în continuare că singurul for capabil să determine un climat propice dezvoltării cinematografiei noastre este grupa de creație din studiou.

Red.: Este o afirmație cam limitativă. Există și Asociația Cineaștilor, și contactele cu critica și spectatorii... Mai aproape de grupe există de asemenea conducerea studioului, care și-a propus să manifeste mai multă exigență și spirit de inițiativă, după cum există, ca organism superior, Consiliul Cinematografiei, în care regizorii ar putea să se manifeste prin intervenții active și eficiente, în toate problemele legate de dezvoltarea cinematografiei noastre.

GHEORGHE VITANIDIS: Grupa de creație este singurul for capabil să asculte cu atenție...

Red.: A asculta este mai ușor. Mai greu este să manifești spirit de inițiativă și exigență

GHEORGHE VITANIDIS: Eu fac parte din grupa a doua de creație, condusă de Petre Sălcudeanu, alături de Dimos Rendis și Nicolae Țic și v-aș mărturisi că este grupa în care s-au manifestat multe căutări — deși unele s-au oprit la jumătatea drumului. Această grupă, după părerea mea, este grupa care a stimulat și promovat...

IULIAN MIHU: *Dragoste la zero grade*, *Merii Sălbateci*...

GHEORGHE VITANIDIS: ... *Setea* și *Lupeni*, *Partea ta de vină* și *Cartierul veseliei*, *Străinul*, *S-a furat o bombă* și *Harap Alb*.



de la un festival internațional și văzînd filmele de la Mamaia, am simțit o adevărată mîndrie pentru capacitatea cineaștilor noștri de a cuprinde atîtea subiecte de a cultiva o asemenea varietate de genuri. Eu fac parte din generația care realiza un singur film pe an. La Mamaia, pe litoral, fetele noastre mi s-au părut foarte frumoase, băieții — voinici, sănătoși.

— De ce nu apar totdeauna la fel și pe ecran?

— Pentru că noi, regizorii, nu știm cum să-i arătăm. O vină o au și nevestele regizorilor. Cel mai mare succes în îndrumarea actrițelor l-am avut cu un vechi film al meu — *Fetița mincinoasă*, la turnarea căruia vedeta a stat tot timpul pe genunchii regizorului...

— Violeta Marinescu, care avea 6 ani.

— Asta e păcatul.

— De multe ori, critica se întreabă: Ce vă este mai caracteristic? Desenul, grafica, imaginația, parafraza?

— Multă lume spune că am umor (în afară de nevastă-mea, care asistă la procesul de fabricație și din cauza aceasta nu-i plac bucatele de pe masă, fiindcă le cunoaște gustul din bucătărie) și am început să cred că sînt un umorist. Am început să cred că există un umor specific românesc.

— El a fost de mult enunțat, teoretizat, ilustrat...

— Dar nu știu de ce am impresia că acum încep să-l simt. Un umor în aparență mucalit sau fără intenție, o jovialitate cu caracter țărănesc, dar care se demonstrează a fi profundă și originală.

— La Mamaia, pînă în ultima zi, comedia a absentat.

— Și noi sîntem un popor vesel! Cînd eram la Roma, în vizită la Zavattini, l-am cunoscut pe Saul Steinberg, un caricaturist american de origine din România, unul din cei mai mari caricaturiști ai lumii. El mi-a spus că a văzut un film al meu, *Scurtă istorie*, și că și-a dat seama că în el există ceva specific românesc. Specificul românesc e umorul — pretindea el. Eroul dumitale — mi-a spus — omul care umblă să semene flori pe toate planetele, e frate bun cu Dănilă Prepeleac, cel care e în stare să schimbe o pereche de boi pe un car.

— Ce veți prezenta la a treia ediție a festivalului nostru?

— La anul voi cîștiga premiul pentru cel mai bun desen animat. În timp ce am filmat *Harap Alb*, în fiecare zi am desenat cel de-al cincilea omuleț... Ezit încă asupra numelui — *Echilibrul* sau *Norul* sau...

— Se vorbește de o criză a desenului animat...

— ... pe plan mondial! Am simțit asta și la Annecy. Toți realizatorii caută... Încearcă teme mari; au apărut multe melodrame desenate, există multe căutări în privința formei. Am impresia că și la noi se produc astfel de căutări în expresia grafică, dar ele n-au ajuns încă la niște trăsături originale. Filmele de desene animate de la Mamaia își ascund deficiențele desenului uzînd de forme aparent moderne... Se uită că Picasso, ca să ajungă la linia și compoziția concentrată, a practicat îndelung desenul oarecum clasic, urmînd un complicat proces de esențializare.

— Care este după părerea dumneavoastră rolul Festivalului de la Mamaia?

— Festivalul începe să aibă un rol hotărîtor. Ciulei, prin filmul său laureat, va influența, sînt sigur, producția anului viitor. Se va aborda — asta e previziunea mea, să vedem dacă va fi confirmată — se vor aborda teme psihologice, de largă rezonanță umană, se va pune accent pe interpretarea și jocul actorilor, se vor semnala căutări noi în fotografie. Și cred că e bine să fie așa, cînd modelul e bun. Se vor părăsi, în schimb, subiectele „de mare amploare", cu multă figurație. Se va munci să se realizeze filme de actualitate, actuale nu prin fundal, ci prin eficiența lor ideologică și artistică.

ALEXANDRU BOIANGIU

Premiul pentru cel mai bun documentar

- **Cîștiguri certe, încurajatoare**
- **De unde acest primitivism temperamentalo-pitoresc à la italienne?**
- **Viața numai pe jumătate**
- **Apusul documentarului ilustrativ-didacticist**
- **Dacă Festivalul era în ianuarie...**
- **„O invenție excelentă"**

— Care e distanța parcursă de la primul la al doilea Festival al filmului românesc?

— Dacă judecăm după Marele premiu — și e firesc să judecăm așa — distanța e vizibilă. *Pădurea spînzuraților*, raportată la Marele premiu de anul trecut, grupul compact de documentare din anul acesta, comparat cu scurt metrajele de anul trecut —, evidențiază cîștiguri încurajatoare. Dar există și altfel de distanțe. Fiindcă, în ciuda faptului că Festivalul, judecat după zonele sale de vîrf, capătă o apreciere pozitivă, el a pus în lumină diferențe valorice mari între filme, inegalități care sînt îngrijorătoare. Scenariul lui Titus Popovici pentru *Pădurea spînzuraților*, realizat cu multă profesionalitate, scenariu care dă senzația rotundă a vieții, cu sugestii care-l fac contemporan, este la o mare distanță de scenariile celorlalte filme. *Cartierul veseliei*, *Dincolo de barieră*, *Neamul Șoimăreștilor* formează un pluton de lucrări mediocre, realizate numai pe jumătate sau chiar și mai puțin.

— De unde aceste distanțe care îngrijorează?

— De acolo că autorii unor scenarii și realizatorii lor confundă adevărul de viață cu lucrurile contrafăcute; de acolo că, uneori, în unele din aceste filme, se confundă de pildă mahalaua cu cartierele muncitorești și ni se oferă în locul unor tablouri realiste ale

Ana Szeles, laureată a Premiului pentru interpretarea feminină, își reafirmă fotogenia sub soarele mamaian.



cartierelor mărginașe — tipuri și situații deformate care nu corespund adevărului istoric și modului de viață al cartierelor noastre mărginașe din trecut, în care trăiau îndeosebi muncitorii, oamenii simpli... De unde primitivismul acesta temperamentalo-pitoresco-valah, savurat cu ostentație teatrală și amestecat cu stridențe plastice „à la italienne"? Un film despre clasa muncitoare dintre cele două războaie n-am avut. N-am avut un film despre țărani — și nu mă gîndesc la unul în care să apară țărani ca aceia din filmele anului trecut, din melodrama schematică *Dragoste lungă de-o seară*... Cînd am făcut documentarul despre Oltenia, am văzut alți țărani, am văzut femeile și bărbații pe cîmp — cum se poartă și cum sînt îmbrăcați, și sînt frumoși, înnobilați de efort, degajînd un lirism conținut, oameni care nu se bat cu pumnul în piept că fac și dreg și nici nu sînt micșorați de drame simulate.

— Ați vorbit despre scenarii. Dar celelalte capitole ale palmaresului?

— Cred că am fost zgîrciți cu premiile pentru interpretare. Avem interpreți foarte buni — degeaba se plîng regizorii. Dar actorii sînt folosiți sub nivelul posibilităților, deși, ca împlinire artistică, ei se situează, în filme, deasupra scenariului și regiei. Din filmele văzute, am reținut pe Victor Rebengiuc și György Kovacs. Actrițele — acestea sînt „un capitol" mai dificil. Filmele noastre sînt sărace din acest punct de vedere, de ți se pare că viața se trăiește pe jumătate. Apoi nu cred că un regizor are voie să nu controleze riguros — chiar dacă e vorba de recuzită, decor sau muzică — de cîte ori s-a folosit cutare sau cutare element în alte filme. Ce impresie v-a făcut una și aceeași muzică folosită în *Dincolo de barieră* și *Runda 6*, în situații cu totul diferite. S-a epuizat oare fototeca?

— Să trecem la scurt metraje.

— Cred că scurt metrajele sînt mult mai bune. S-a depășit nivelul documentarului „clasic", ilustrativ-didacticist, sîntem mai aproape de viață, de adevăr... Am însă două obiecții inițiale. Prima. Studioul „Sahia", care are obligația de a investiga un cîmp atît de larg și generos de aspecte și preocupări, s-a prezentat la Festival cu patru filme despre copii: copii care pictează, copii care dau serbări, copii părăsiți, tot felul de copii. E — aș zice — un fel de infantilism, dacă ne referim la selecție, iar dacă e vorba de producția studioului, e grav. Nu contest calitatea filmelor, dimpotrivă, o aplaud, dar proporțiile...

— A doua obiecție.

— Pînă în ajunul deschiderii Festivalului, noi nu avem și n-am avut în tot cursul anului care a urmat primului Festival (deși s-a vorbit despre o școală a documentarului românesc), n-am avut filme care ar fi putut să înfrunte cu demnitate un concurs de amploare. Filmele bune au apărut în ultima clipă. Dar dacă Festivalul era în ianuarie?

— Este deci necesară o continuitate a producției de calitate.

— ... să existe totdeauna puncte de vîrf. Într-o fabrică, nu e suficient să dai trei motoare bune la sfîrșit de trimestru și pentru asta să fii felicitat. Festivalul însuși, care este o invenție excelentă, ne îndeamnă, în ceea ce ne privește, la o atitudine exigentă, pentru că el este o confruntare severă, după criterii obiective, care obligă producția de filme să țină seama de stacheta înălțată la Mamaia.

OVIDIU GOLOGAN

Premiul pentru imagine

- **Subiecte contemporane**
- **Oameni care mi-au rămas în minte**
- **A lipsit comedia**
- **Viața nu arăta așa**
- **O manieră cu totul depășită**

— La Cel de-al doilea festival de la Mamaia — la care am participat ca operator al filmului *Pădurea spînzuraților* — filmul a fost distins cu încă trei premii, în afara celor primite peste hotare. Sînt bucuros pentru acest succes, rezultat al înțelegerii și colaborării desăvîrșite cu regizorul Liviu Ciulei despre ale cărui calități de om de cultură, exemplu de putere de muncă, sensibilitate, pregătire multilaterală, talent inepuizabil, și-a spus cuvîntul și Festivalul de la Cannes din anul acesta. În momentul cînd am primit placheta Pelicanul Alb, gîndul meu s-a îndreptat de asemenea cu mulțumire spre întreaga noastră echipă de filmare, care a muncit alături de noi, cu deosebit atașament.

— Ne așteaptă al treilea festival...

— Pentru festivalul următor, avem datoria, obligația, să realizăm filme mai bune, să pregătim filme cu subiecte contemporane despre oamenii adevărați pe care îi întîlnim în viața noastră la fiecare pas. Eu am făcut unul din primele documentare, după eliberare, în satul Pechea — Galați, cînd s-a înființat acolo una din primele cooperative agricole de producție din țară. L-am cunoscut atunci pe Filimon Iordache, care era președinte și care a ajuns apoi la Londra, delegat al nostru la Consiliul Mondial al Păcii. Multă vreme m-am gîndit la acest om, la cîte îmi povestise el, țăran sărac, muncitor pe moșia unui mare proprietar, despre zbuciumul prin care a trecut pînă a ajuns să constituie o cooperativă agricolă... Felul cum se prezenta acest om era de admirat — cum conducea, cum se străduia ca să-i convingă, să-i lămurească pe ceilalți săteni din comună, cu mult calm, cu liniște și înțelepciune. În munca mea de operator pentru jurnale de actualități și documentare, la Reșița, Hunedoara, pe Valea Jiului, am întîlnit mulți oameni reprezentativi, care pot să fie eroii principali ai unor filme cu subiecte contemporane. Astfel, mi-aduc aminte că atunci cînd lucram ca operator la primul film documentar al regizorului Victor Iliu, *Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia*, discutam nu numai asupra unor subiecte de filme artistice, inspirate din mediul sătesc, dar și asupra distribuției, fiindcă oamenii aceia mi-au rămas întipăriți în minte — erau foarte naturali, se mișcau firesc, știau să vorbească, să converseze

Masa rotundă a revistei „Cinema"

Stagiunea 1964-1965

Red.: Dintre acestea, numai *Străinul* a fost însă prezentat în această stagiune și, din acest punct de vedere, bilanțul nu pare să fie totuși pozitiv. E o dovadă că numai în anumite condiții și dînd dovadă de multă receptivitate față de critică, manifestînd o maximă solicitudine față de colaborările de valoare și față de ajutorul altor foruri cinematografice, grupa de creație din studiou poate să desfășoare o activitate rodnică.

GHEORGHE VITANIDIS: Eu aș chema însă pe colegii mei regizori și mai ales pe critici, să se apropie cu mai multă bunăvoință și cu intenția de a descoperi căutările prețioase existente în unele lucrări, pentru a sprijini efectiv procesul de realizare a filmelor. Cred, de pildă, că ar fi utilă

lărgirea consiliilor artistice ale grupelor

prin cooptarea unor oameni de cultură apropiați filmului — mă refer și la critici de film valoroși — care, prin prezența lor constantă în mijlocul nostru, ar putea face să nu discutăm numai despre ceea ce a fost ci și despre ceea ce va fi.

AUREL SAMSON: În studioul nostru există însă și persistă o concepție greșită despre ceea ce înseamnă producția de filme. Unii regizori știu că trebuie să lucreze, vor să lucreze, să facă filme și atunci iau orice le cade în mînă, orice scenariu care li se oferă. Nu toți, nu totdeauna, dar așa se întîmplă destul de des. Și astfel au intrat în producție filme despre care chiar și consiliul artistic al studioului știa că vor fi slabe.

Red. : Înainte deci de consiliile artistice, trebuie să vorbim

din nou despre regizori

AUREL SAMSON: Eu rămîn la convingerea că filmul, dacă nu e film de la început, de la ideea inițială pe care numai regizorul poate s-o valorifice integral, atunci el nu poate deveni film nici pe parcurs, chiar dacă are unele reușite pe alocuri. Și aici îl contrazic pe tovarășul Suchianu: doar cu un final nu știu cum, un film nu devine bun sau mai bun...

D.I. SUCHIANU: Eu am semnalat numai că în unele lucrări slabe se găsesc și părți bune, care dovedesc că autorii au talent.

AUREL SAMSON: Filmul lăudat de tovarășul Vitanidis, *Străinul*, este după părerea mea tratat într-un stil demodat, naiv-romanțios, golit de dramatismul pe care îl solicita tema, epoca —dramatism pe care romanul îl conținea. Trec peste celelalte filme, ca să mă opresc la unul care mi-a fost foarte drag: *Neamul Șoimăreștilor*.

Red.: Vorbiți la timpul trecut?

AUREL SAMSON: Și acum, după ce s-a făcut, acest film mi-a rămas drag. Dar concepția lui a fost după părerea mea, de la bun început, greșită. O știu, fiindcă am lucrat o vreme ca operator al filmului. *Neamul Șoimăreștilor* a fost făcut cu starea de spirit cu care se compun cărțile poștale „Visitez la Roumanie". Așa a fost conceput — așa a fost lucrat. E incontestabil că filmul a fost o piatră de încercare în ceea ce privește realizarea de superproducții, dar din păcate el a fost lucrat cu prețul unor

concesii artistice regretabile

mai ales la un regizor ca Mircea Drăgan, cu care m-am bucurat că am putut să lucrez două filme serioase, ca *Setea* și *Lupeni 29*.

Masa rotundă a revistei „Cinema"

Stagiunea 1964-1965

ROMULUS VULPESCU: Dacă voiam film de capă şi spadă, *Zodia Cancerului* era un scenariu gata scris de Sadoveanu. Noi însă am vrut *Neamul Şoimăreştilor* şi încă în două serii... E întristător să vezi cum sînt compromise inocentele monumente naţionale — de la frescele mănăstireşti pînă la poienele cu flori unde caii dau cu înţeles şi subînţeles din cap ca să priceapă şi cel căruia îi merge mintea mai anevoie cu ce se ocupă printre narcise perechea asortată. Dar cele trei dansuri din secvenţa palatină, legate unul de altul mai convenţional chiar decît la operă? Sau anacronismele istorice abundînd cu seninătate în ciuda consultanţilor de specialitate. Sau poliglotia aiuritoare cu dublu text. Dar luptele în care habar n-aveai cine cu cine, care pe care şi de unde pînă unde?"

AUREL SAMSON: Din păcate, în multe din filmele noastre s-au făcut asemenea concesii artistice.

ION FRUNZETTI: Deşi susţin — şi nu de multă vreme — doar o cronică a imaginii în revista „Cinema", îmi permit uneori să fac incursiuni şi în treburile regiei şi ale scenaristicei. Dar asta numai cu titlul de experienţă... Caut astfel şi oarecare compensaţie, fiindcă nu toţi operatorii sînt egali de buni — şi sigur nu toţi sînt Gologanii studioului şi nu toţi sînt Samsonii acestui templu...



Foarte adeseori se obţin imagini excelente, uneori sesizăm foarte bune intenţii regizorale. Însă foarte rar se pun de acord cei doi care formează cuplul regizor-operator — primul să-şi prezinte intenţiile în limbaj imagistic, iar al doilea să transcrie inspirat ceea ce urma să înţeleagă. În cazul Liviu Ciulei-Ovidiu Gologan legătura s-a făcut perfect. Sînt cîteva fragmente în *Pădurea spînzuraţilor* care rămîn pagini de antologie. Aş îndrăzni să spun că oricînd se va vorbi despre

filmul românesc între anii 1900 şi 1965

se va aminti în primul rînd de *Pădurea spînzuraţilor*. Desigur, filmul ar fi cîştigat dacă ar fi fost mai bine legat, dacă s-ar fi renunţat la lungimile persuasive, la dorinţa de a nara naturalist un dialog... Este, în orice caz, un mare pas înainte. *Valurile Dunării*, filmul anterior al lui Ciulei, constituit de toutes pieces, după imaginaţie, mi s-a părut o construcţie interesantă şi atît. Nu avea caracterul acesta sesizant, de viaţă trăită, pe care-l are *Pădurea*. În sală, la filmul *Pădurea*, nu ştiu dacă ştiţi, a murit o femeie bătrînă, o unguroaică care trăise epoca şi care a fost în situaţia Ilonei, eroina lui Rebreanu. De emoţie, la sfîrşitul filmului, nu s-a putut ridica, a cerut să fie transportată şi a murit în foaierul cinematografului...

Ciulei, deşi n-a trăit epoca respectivă, a reconstituit-o fără exces de arheologie, solicitînd memoria istoriei şi a reuşit să redea întreaga abjecţie a epocii.

Aici s-au făcut dese referiri la

punctul de vedere al spectatorului.

Dar, vedeţi, din experienţa mea de critic de artă plastică ştiu că există mai multe moduri de a te raporta la punctul de vedere al spectatorilor. Depinde unde te situezi: înaintea sau în urma lor. Sigur că publicului îi place westernul, îi plac filme ca *Laleaua neagră* şi *Cartagina*. Dar publicul este totuşi diferit, nu este ca un fluviu continuu, cu capetele la acelaşi nivel, deşi toţi oamenii au posibilitatea să-şi însuşească o cultură cinematografică, aşa cum spunea tovarăşul Vulpescu, ca o parte integrantă a culturii generale. Se fac filme „de reţetă", filme „cu succes de casă". Dar filmul este

şi răspundeau cu multă uşurinţă la indicaţiile regizorului.

— ...

— Ce am mai simţit la festival... Lipsa comediei. Am văzut cu cîtă plăcere a participat publicul la scenele de umor, în special la cele din filmul *Harap Alb*... Poporul nostru e un popor vesel, ştie să glumească, ştie să primească o glumă, un popor de oameni harnici şi muncitori, frumoşi, de bărbaţi frumoşi şi femei frumoase... De ce nu-i înfăţişăm astfel în filmele noastre?

— ...

— O grijă mai mare pentru calitate, exigenţă, economie şi o deosebită atenţie pentru alegerea distribuţiei. Să facem artă a zilelor noastre, artă socialistă. Prea multe filme cu subiecte din trecut — care şi ele se cuvin abordate — dar mai ales acum, după Directivele Congresului, noi trebuie să arătăm oameni vii, eroi adevăraţi, şi nu subiecte apăsătoare, fără orizont... Filmele despre trecutul nostru ar trebui să înfăţişeze altfel de oameni, cu o interpretare simplă, cinematografică, de la care spectatorii să ia exemplu. Am văzut însă că în unele filme cu subiecte dinainte de război, şi eroii şi costumele şi maniera de lucru, erau copiate după „modele" străine. Dar viaţa noastră nu arăta aşa. Griviţa noastră, Calea Griviţei, era un cartier de oameni decenţi, simpli, care trudeau, care se îmbrăcau decent, nu cu costume ţipătoare. Or filmele vizionate nu seamănă de loc nici cu obiceiurile, nici cu atmosfera de atunci... Interpretarea a fost teatrală, impulsivă, „făcută"...

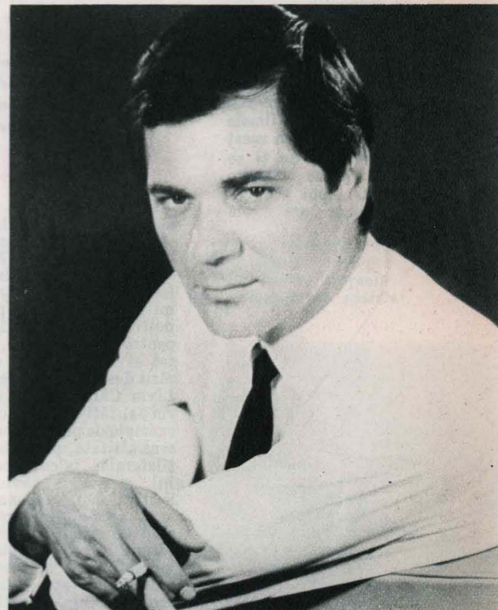
Din punctul de vedere al măestriei operatorului, s-a dovedit că şcoala noastră, a operatorilor de imagine, atît la film artistic cît şi la documentar, progresează şi că tineretul este exigent şi profesional, cu o cultură tehnică şi artistică care poate face faţă cu mult succes oricărui film, din orice ţară. Totuşi, noi nu trebuie să mergem spre cultivarea unei maniere cu multe efecte căutate, pentru că maniera aceasta este cu totul depăşită. Prin lumina de efect şi lumina dirijată, să nu deformăm chipul actorului numai de dragul efectelor. Indiferent de starea sufletească a eroului, lumina trebuie pusă ca să favorizeze expresia feţei şi în special ochii interpretului, chiar şi în scenele de noapte.

După festival, am făcut o călătorie pe urmele trecutului istoric al ţării noastre, la Muzeul Goleşti, la Curtea de Argeş şi apoi la o lucrare contemporană, magnifică, la hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej" din regiunea Argeş, împreună cu un oaspete străin, participant la festival.

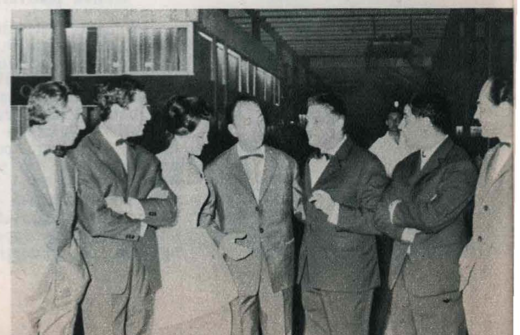
Întorcîndu-se spre casă, oaspetele nostru, şoptea mereu în goana maşinii: „Ce ţară minunată, ce oameni minunaţi!"



Interpretul lui Vodă Tomşa ▼



Nu toţi concurenţi vor deveni laureaţi (echipa filmului Dincolo de barieră, realizat de Francisc Munteanu). ▼





Festivalul de la Mamaia cultivă deprinderi noi: Viorica Farcas, Maria Sebök şi Ilarion Ciobanu la conferinţa de presă a filmului Cartierul veseliei (Premiul pentru regie — lui Manole Marcus).

ION BESOIU Premiul de interpretare masculină

- **Generaţia tuturor posibilităţilor**
- **O dorinţă, un regret şi un vis**
- **„Spre cer"**
- **Rolurile cu barbă şi plete lungi**
- **Un triptic permanent**

— M-a bucurat, la Mamaia, afluenţa tineretului, prezenţa cineaştilor şi actorilor tineri, care mi-a întărit o veche convingere: că generaţia noastră este generaţia tuturor posibilităţilor. Printre cele mai interesante apariţii — mă refer numai la actorii generaţiei mele — vreau să-i semnalez pe Victor Rebengiuc şi Ilarion Ciobanu. Rebengiuc este un remarcabil actor de film şi de teatru, iar Ilarion Ciobanu nu şi-a găsit încă rolul cel mai bun, dar am credinţa că în *Răscoala*, filmul pe care îl turnează acum cu regizorul Mircea Mureşan, el realizează o creaţie deosebită. O dorinţă: în domeniul interpretării feminine, cred că ar trebui ca, pe lîngă Irina Petrescu şi Ana Szeles, să se mai afirme cîteva actriţe; şi un regret: Liliana Tomescu, o interpretă cu o rară forţă expresivă, e distribuită încă prea puţin... Există o modă: unii actori sînt distribuiţi un an sau doi, şi apoi... Ar trebui să existe, din partea studioului, o preocupare permanentă în această direcţie: să se descopere şi să se cultive interpreţi, să nu se neglijeze nici opinia publică care poate fi consultată prin sondaje sistematice... Şi un vis: un scenariu, un film în care să joc alături de Colea Răutu şi Amza Pellea; ultimul nu şi-a găsit nici el pînă acum „Rolul".

— **Cum apreciaţi festivalul, în ansamblu?**

— Anul acesta a fost un an bun. Liviu Ciulei ne-a adus o recunoaştere internaţională a talentelor cinematografiei noastre şi pentru asta ţin să-i mulţumesc şi eu. A ştiut să-şi alcătuiască o distribuţie excelentă, să-şi asigure un operator excelent şi să practice o regie de cea mai bună calitate. Mă bucur că un premiu special a încununat creaţia lui Ovidiu Gologan, care se situează în fruntea şcolii noastre de operatorie — şi cred că avem cel puţin zece operatori-artişti, şi i-aş putea cita, în afară de Ovidiu Gologan, pe Aurel Samson, Grigore Ionescu, Nicu Stan, Al. Intorsureanu, G. Cornea, Ion Anton... Studioul „Bucureşti" ar trebui să-l solicite mai intens pe Titus Popovici, un scenarist ale cărui mari posibilităţi sînt bine cunoscute. Au început să apară şi alţi actori — în afară de cei pomeniţi — care reuşesc să nu ţină seama de faptul că au în faţă un aparat de filmat. Nu pot să nu adaug că producţia studioului „Alexandru Sahia" s-a prezentat la Mamaia la un nivel înalt. Filmul distins cu Marele premiu al scurtului metraj, *Spre cer*, de Titus Mezaros, e construit într-o manieră modernă, poetică, redînd metaforic, fără cuvinte, imaginea muncii titanice, eroice, victorioase, în care e angajat poporul nostru.

— **Ce roluri vă doriţi pentru viitor?**

— Eu sînt un actor puţin cunoscut de public, deşi am cîştigat două concursuri republicane. Asta poate şi fiindcă în filme am jucat roluri în care apăream totdeauna cu barbă şi plete lungi. Sigur că prefer, dar nu numai din această cauză, să joc în filme de actualitate, în care personalitatea actorului se dezvăluie mai liber. Mi-a plăcut să lucrez cu regizorii Mircea Mureşan, Mircea Drăgan, Manole Marcus, Virgil Calotescu...

— **... iar scenariile?**

— Cred că o colaborare cum este aceea dintre regizorul Manole Marcus şi scriitorul Ioan Grigorescu, la filmele *Străzile au amintiri* şi *Cartierul veseliei*, trebuie să continue şi asemenea cupluri care prin alăturarea operatorului devin tripticuri, ar trebui să se permanentizeze, asaltînd în grup compact teme noi, eliberîndu-se de scheme şi de tot ceea ce îngustează sau plafonează investigaţia artistică.

Masa rotundă a revistei „Cinema"

Stagiunea 1964-1965

înainte de toate ceea ce a spus Lenin că este: act politic de persuasiune. Ca şi celelalte arte, filmele româneşti trebuie să modifice conştiinţele, cum s-a spus cu claritate şi în recentele documente ale partidului nostru, să le ridice la alt nivel de înţelegere ideologică şi estetică. Şi mie îmi plac filmele de superproducţie, dar nu mă pot mulţumi cu nişte lucruri... Iar naivitatea din *Neamul Şoimăreştilor*, de pildă, nu se limitează la detalii şi la realizare ci afectează

conţinutul şi sensul filmului.

E ca un tablou vivant, cu un vodă care împarte dreptatea şi cruzimile cu egală dezinvoltură. Nu ştim ce fel de vodă e — dacă e bun sau rău, cînd e bun şi cînd e rău şi de ce anume — ce mecanisme psihologice şi sociale, ce particularităţi intime ale eroului intervin în deciziile sau pornirile sale. Asistăm doar la un fel de vendeta, în care eroii îşi împărtăşesc „glasul sîngelui"... Or, în romanul lui Sadoveanu lucrurile erau foarte clare. Răzeşul care lupta cu boierul era dezvăluit în toate resorturile sale intime de gîndire şi de trăire. Aici totul e simplificat şi la un moment dat se vede că se petrece un omor... Atît.

D.I. SUCHIANU: Dar prologul, vorbit în numele lui Sadoveanu şi debitat cu glas de spicher de reclamă?

ION FRUNZETTI: Mai grav este că în acest film nu s-a ajuns la esenţial şi nu s-a înţeles că e vorba de o tragedie...

Toate începuturile sînt grele...

În loc de concluzii:

- Mai mult spirit de iniţiativă, mai multă solicitudine din partea grupelor de creaţie ale Studioului „Bucureşti" în atragerea scriitorilor, tineri şi vîrstnici, prozatori, dramaturgi şi reporteri, pentru fructificarea cinematografică a ideilor, a cunoştinţelor şi talentului lor.
- O atitudine activă şi pe deplin responsabilă a regizorilor faţă de necesităţile tematice şi artistice ale unei cinematografii înaintate, prin cercetarea intensă a tuturor căilor pentru obţinerea unor scenarii de actualitate profunde, autentice şi îndrăzneţe.
- O barieră de netrecut în faţa mediocrităţii, împotriva lucrărilor care mimează facil temele actuale, împotriva spectaculosului gratuit al înscenărilor istorice, împotriva ecranizărilor clasice justificate doar de golurile în producţie.
- Autori de idei, dialoghişti, gag-meni, specialişti ai diferitelor sectoare, metode diverse de realizare şi finisare a scenariilor.
- Mai multă operativitate şi mai puţină birocraţie în trierea, aprobarea şi definitivarea scenariilor, mai mult simţ de răspundere şi mai multă încredere.
- O maximă receptivitate faţă de critică şi o continuă preocupare pentru îmbogăţirea şi diversificarea culturii cinematografice şi a culturii generale.
- În fruntea, nu în urma spectatorilor!



Priviri neliniştite, priviri întrebătoare, chipuri de copii care vor să ştie totul, care ştiu totul despre viaţă, iată dramatismul celor 400 de lovituri.



Film autobiografic Cele 400 de lovituri? O mărturiseşte aceeaşi privire iscoditoare, amară dar nu resemnată din portretul regizorului părînd o continuare a celui mai de sus, aparţinînd eroului său. Un cineast ce caută nu să pareze „loviturile" vieţii, ci să le determine cauzele.

Regizori contemporani | FRANÇOIS TRUFFAUT şi LOUIS MALLE



O melodramă lucidă, modernă, dar melodramă. Pielea catifelată pare un punct de discontinuitate în creaţia lui Truffaut. Protagonişti: Francoise Dorléac — Jean Desailly.

În 1954, Truffaut lansa în „Cahiers du Cinéma" un manifest vehement îndreptat împotriva „cinematografului bunicului", a cinematografului tradiţional, supus legilor dramaturgiei teatrale şi, ceea ce era mai grav, promotor al unei viziuni false asupra societăţii şi gîndirii omeneşti. Peste numai cîţiva ani, temerarul critic avea să devină unul din regizorii de frunte ai „noului val", socotit drept „singurul tînăr cineast din ce în ce mai serios" din Franţa.

Două scurt metraje: *Les Mistons* şi *Histoire d'eau*, după care Truffaut realizează în 1959 primul său lung metraj: *400 de lovituri*, film despre care Renoir şi Rossellini au declarat acelaşi lucru: „E un portret al societăţii franceze de astăzi". Pentru a crea senzaţia de autenticitate, regizorul preia metoda de filmare a neorealiştilor. El lucrează numai în exterioare („n-am filmat niciodată în studio") şi recurge la oarecare improvizaţie în mizanscenă. Truffaut consideră

că filmul trebuie să urmeze regulile povestirii şi nu ale teatrului şi, în consecinţă, recurge la dedramatizare. Filmele lui nu au o structură circulară sau ciclică, ci una liniară. Semnificaţiile vor rezulta din evenimente, autorul neconcepîndu-şi opera ca o demonstraţie, ca ilustrare a unei teze. Viaţa este prezentată în curgerea ei cotidiană, sînt refuzate situaţiile privilegiate sau simbolice. Faptele înfăţişate sînt selectate în primul rînd în funcţie de valoarea lor figurativă — semnificaţiile lor rezultînd din subtext — şi ele exercită asupra spectatorului o influenţă mai mult afectivă decît intelectuală. Truffaut acordă apoi o altă semnificaţie montajului, considerînd că el nu trebuie să fie un mijloc de demonstraţie, ci de narare clară, directă.

400 de lovituri este, în bună măsură, o operă autobiografică. Născut în 1932, la Paris, Truffaut ajunge la vîrsta de 15 ani funcţionar, apoi muncitor. O imprudenţă de gestiune îl face să eşueze, asemenea eroului său Antoine, la un centru de minori delicvenţi. André Bazin *(400 de lovituri* e dedicat memoriei marelui critic) izbuteşte să-l scoată de acolo şi îl introduce în echipa de la „Cahiers du Cinéma". Desigur, identificarea filmului cu autobiografia regizorului ar fi riscantă. Fantezia şi spiritul critic al lui Truffaut izbutesc să dea la iveală o operă profund franceză, în care se dezbat problemele vieţii contemporane şi se relevă aspecte importante ale educaţiei în şcolile pariziene, ale raportului dintre părinţi şi copii.

Acţiunea e filmată dintr-un unghi de vedere neutru, în manieră de reportaj, regizorul necăutînd nici o clipă să impresioneze, pentru că însuşi conţinutul povestirii era impresionant. Travellingul de la început pe vîrfurile arborilor şi pe casele străzilor pariziene te introduce direct în atmosfera rece, cenuşie în care trăiesc personajele. Doar în sala teatrului de păpuşi, unde Antoine şi René, fugiţi de la şcoală, privesc uimiţi şi încîntaţi spectacolul fascinant, simţi pentru o clipă că eroul e mulţumit, chiar fericit. Nota de tristeţe şi nelinişte domină filmul, atingînd apogeul în final, cînd adolescentul frînt de oboseală, intuieşte parcă în faţa întinderii nesfîrşite a mării duritatea luptei pentru existenţă. *400 de lovituri* dovedeşte influenţa binefăcătoare asupra lui Truffaut a doi dintre cei mai reprezentativi regizori ai epocii sonore: Renoir şi Rossellini. De la primul, Truffaut a deprins străduinţa spre simplitate, autenticitate şi în acelaşi timp tentaţia pentru lucrurile ieşite din comun. De la Rossellini — „calităţile de logică, de simplicitate şi antiestetismul lui".

Jules şi Jim, realizat în 1961, e poate cel mai matur, mai echilibrat film al lui Truffaut. Inspirat din romanul lui Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim* e povestea a doi prieteni care iubesc aceeaşi femeie timp de 20 de ani. Adevăratul subiect al cărţii şi al filmului îl constituie prietenia fermă dintre Jules şi Jim, în ciuda acestei iubiri. Filmul este moral, tandru şi, cu tot finalul său tragic, respiră veselie, umor, plenitudine. Regizorul e un adept consecvent al realismului, năzuind spre adevărul personajelor, al gesturilor, al comportamentului lor. El refuză să-şi îmbătrînească actorii prin machiaj, marcînd scurgerea timpului prin introducerea, în decoruri, a unor tablouri de Picasso, aparţinînd diferitelor perioade de creaţie ale artistului. Fără a conţine un comentariu al evenimentelor social-politice pe care le trăiesc eroii, *Jules et Jim* ne reaminteşte în cîteva scene evenimente monstruoase ale secolului nostru — primul război, sălbaticia hitleriştilor.

O sinteză între arta lui Hitchcock — pe care-l admiră — şi între influenţa lui Renoir — pe care o resimte — încearcă să o obţină în *Tirez sur le pianiste* (1960) şi în *La peau douce* (1964) Primul, e istoria tragică a ratării unui pianist de origine armeană (Charles Aznavour), ambalată într-o intrigă poliţistă, al doilea — o dramă sentimentală burgheză. Opere contradictorii, ele vădesc progresul neîndoielnic al regizorului în privinţa scrierii cinematografice (în raport cu *400 de lovituri*), dar în acelaşi timp o accentuată lipsă de substanţă. Între aceste ultime realizări ale sale, în care regizorul caută să păstreze o cale de mijloc şi afirmaţiile sale teoretice de genul: „Munca unui regizor francez e o muncă polemică, o punere în discuţie mai mult sau mai puţin violentă a societăţii, o muncă de observaţie şi o muncă critică" există, din păcate, un decalaj simţitor.



Viva Maria filmat în Mexic aduce pentru prima oară pe Brigitte Bardot şi Jeanne Moreau (în imaginea vecină). alături de regizorul: Louis Malle.



Malle pare mai consecvent ca preocupări tematice: Amanţii, Viaţa particulară şi acum Viva Maria, istorii sentimentale moderne (ca tratare) dar tot „istorii"... (Am omis însă excepţia care confirmă regula, Focul fatidic. Matur, asentimental, profund analitic.)

■

De-o vîrstă cu Truffaut, Louis Malle s-a dedicat de tînăr artei filmului. Provenit dintr-o familie înstărită din nordul Franţei, Malle se simte atras de Paris (unul din viitoarele lui motive cinematografice preferate) unde studiază la Institutul de înalte studii cinematografice. Intră apoi în echipa filmului *Lumea tăcerii* şi ajunge coregizorul comandantului Cousteau. Încă de la acest prim film, Malle se simte tentat de poezia vizuală hipnotică, de tema singurătăţii, a izolării care vor constitui mai tîrziu trăsături definitorii ale operei sale. Regizorul e pasionat de cazurile-limită, de evenimentele şi oamenii ieşiţi din comun. Problema comunicării, acută în lumea contemporană occidentală, e analizată minuţios în filmele lui; eroii sînt în veşnică căutare, dar nu găsesc niciodată ceea ce caută.

Malle admite două influenţe asupra operei sale: aceea a lui Bresson (în ceea ce priveşte „precizia, discreţia, adevărul şi autenticitatea") şi a lui Tati („observaţia acută şi folosirea minimă a dialogului"). Împreună cu marea majoritate a regizorilor „noului val", Malle e influenţat în acelaşi timp de cinematografia americană şi în special de Hitchcock. Lucrul apare evident încă de la primul său film independent: *Ascenseur pour l'échafaud*, turnat în 1957. E vorba de un film poliţist, de „suspense", Malle năzuind însă, fără prea bune rezultate, spre o „tragedie modernă".

Les Amants (1958) dezbate tema pasiunii în conflict cu convenţiile vieţii burgheze. Filmul dezvăluie cu sinceritate şi îndrăzneală viciile de ordin social şi etic ale lumii occidentale şi demonstrează că viaţa conjugală lipsită de afinităţi între parteneri e imorală.

Un loc aparte în creaţia regizorului îl reprezintă *Zazie dans le métro* (1960), povestea weekendului pe care o fetiţă de zece ani îl petrece la Paris, împreună cu un unchi al ei. Filmul descrie un univers haotic, personajele sînt tot timpul hărţuite, nu ştiu prea bine nici ce se întîmplă cu ele, nici ce vor, spre ce năzuiesc. Privirea lucidă a fetiţei înregistrează sever dezechilibrul acestui univers. Zazie cunoaşte implicit sentimentul izolării, datorită seninătăţii şi dispreţului ei, datorită frustrării ei de către lumea adultă. Malle a găsit magistral echivalentul cinematografic al cărţii lui Queneau, concepînd un film comic — inventar al limbajului cinematografic şi al poncifelor sale. A rezultat o comedie nebună, absurdă, un fel de balet burlesc, influenţat de tradiţia cinematografului comic mut american. Regizorul insistă asupra degradării realităţilor unei societăţi îmbătrînite, ceea ce duce la apariţia în final a sentimentului de tristeţe, tristeţea strecurată adînc în sufletul lui Zazie.

Ambiţia de a realiza în continuare o „tragedie modernă" l-a dus pe Malle la eşec în *Viaţă particulară*. Lamentînd izolarea impusă unei celebre vedete de cinema (Brigitte Bardot) de către curiozitatea publicului, filmul cade în melodramă şi senzaţionalism. El nu poate fi salvat nici de scrierea cinematografică elegantă, graţioasă a lui Malle, nici de frumuseţea imaginii colorate a lui Decae, nici de apariţiile „moderat sexy" ale senzaţionalei Brigitte Bardot.

Le feu follet (1963) îl reabilitează însă pe Louis Malle. Regizorul atacă acum un caz limită, poate fără să-şi dea seama exact de virulenţa critică conţinută în demonstraţia sa. Mediul analizat îi e familiar — lumea burgheză, ferită de contactul cu realităţile dure, brutale ale existenţei. Eroul, Alain, crescut într-un asemenea mediu artificial, şi-a rezumat preocupările la alcool, amor şi jocuri de noroc. Prima tinereţe trecută, el începe să se simtă nesatisfăcut, nerealizat. Neputînd stabili legături durabile cu oameni activi, sănătoşi moral, Alain începe să se simtă inutil şi o imensă oboseală se cuibăreşte în sufletul lui.

Focul fatidic reprezintă portretul lui Alain, o „tentativă de descriere a vidului" (J. L. Bory.) Filmul se rezumă la povestirea ultimei zile din viaţa eroului; el debutează în zori, în gros-planuri (faţa lui Alain, faţa unei femei, după o noapte de dragoste) şi se sfîrşeşte a doua zi, tot în zori şi tot în gros-planuri (după imaginea revolverului atingînd pielea în dreptul inimii, gros-planul flash al feţei lui Alain, cuprinsă de emoţie şi gros-planul degetului apăsînd pe trăgaci): Filmul se împarte între gros-planuri şi travellinguri, mijloace excelente pentru nararea ultimului contact al eroului cu agitaţia vieţii pariziene. Noaptea şi Parisul, leit-motive ale operei lui Malle, îşi găsesc un amplu spaţiu în acest ultim film, dovedind încă o dată aplicaţia regizorului pentru poezia hipnotică şi lucrurile stranii, în spatele cărora se simte pulsînd slab, timid, adevărata viaţă a Franţei.

Mihai TOLU



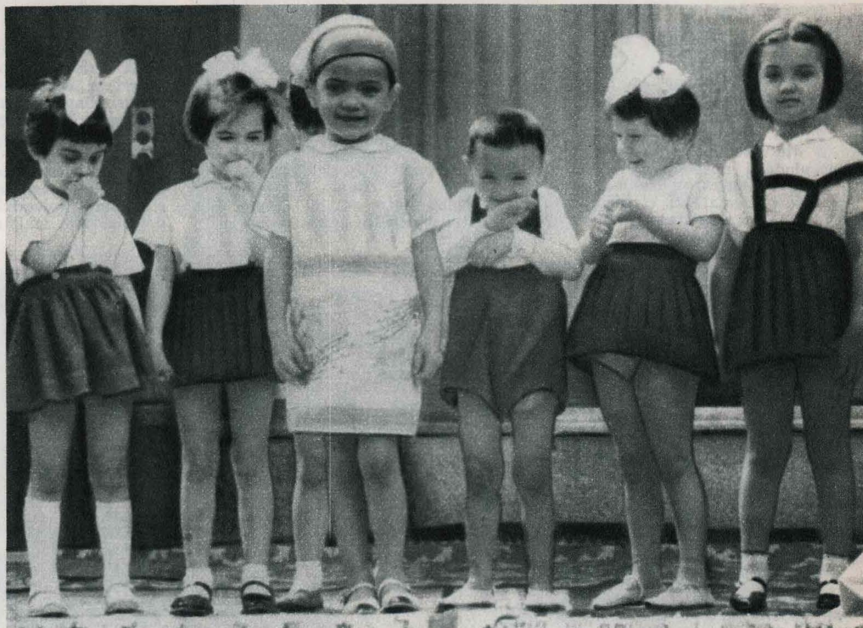
Trenul carității

se intitulează filmul realizat de regizorul sovietic Iskander Hamraev, după romanul „Tovarăşi de drum" de Vera Panova. Acţiunea se petrece în întregime într-un tren sanitar, în timpul războiului, şi disecă pe rînd personalitatea celor care — temporar — sînt obligaţi să trăiască împreună, unindu-şi forţele pentru a-i salva pe răniţi. Obiceiuri, pasiuni şi năzuinţe sînt urmărite de-a lungul unei perioade de timp ce va marca pentru totdeauna viaţa celor care — neprecupeţind nici un efort — şi-au adus contribuţia la alinarea suferinţelor provocate de ororile războiului.
Din distribuţie fac parte: E. Popova, Janna Prohorenko, Valentin Zubkov, Mihail Ekaterininski şi alţii.









La ordinea zilei: DOCUMENTARUL

D. Segal: Ce sînt filmele de succes?

Sînt filme care atrag simpatia imediată a publicului, filme care merg repede la inima lui? De ce să nu facem asemenea filme? N-am realizat destule documentare care plecau de la început necîştigătoare?

Operator al multor documentare de la „Sahia", Doru Segal şi-a făcut un debut regizoral puţin obişnuit: primul său film Marile emoţii mici, *descriind lumea unei grădiniţe de copii la „sfîrşit de an", a cucerit la Leipzig „Porumbelul de argint" (1964), la egalitate cu prestigioasa Agnès Varda. La al doilea festival de la Mamaia, filmul a obţinut Premiul revistei „Cinema" pentru autenticitate şi simţul umorului. După acest succes, operatorul şi-a reluat aparatul, regizorul intrînd în aşteptare. E o duplicitate extrem de favorabilă unei discuţii de lucru, fără prea multe menajamente:*

— Deşi critica a fost unanimă în a recunoaşte virtuţile şi farmecul Marilor emoţii mici **— au apărut pînă la urmă şi inerentele obiecţii. Cred că n-a fost nici o ingratitudine, ci o exigenţă normală.**

D.S.: Evident.

— Din cîte am citit, obiecţiile s-au centrat nu atît pe filmul propriu-zis, ci pe perspectiva pe care o deschide. Ţi s-a cerut să ataci teme mai dificile, filmele cu copii avînd o anume facilitate în succes, sau, după expresia unui apreciat critic, plecînd cîştigătoare de la bun început. Ce părere ai?

D.S.: Iniţial, aşa e. Există teme facile, cuvîntul „facilitate" în artă sună urît. Dar după acceptarea acesteia de început, discuţia nu se simplifică, dimpotrivă. Nu vreau să apăr filmul meu, nu văd de ce, aş putea spune că mă bucură faptul că am ridicat probleme. Mai mult: din cîte ştiu, în ultimii 3—4 ani (cam de la *Primii paşi ai lui Ionică* al lui Barta) nu s-au mai făcut în studiou filme dedicate copiilor şi copilăriei şi iată că de la prima rîndunică se pune în discuţie primăvara, întregul sezon pe care, zice-se, această rîndunică îl anunţă. Părerea mea — şi de aici cred că se complică lucrurile — este că nu avem de ce ne teme în faţa filmelor noastre care pleacă de la bun început cîştigătoare. Cel puţin acum, în această fază de dezvoltare. Subliniez: acum. Cred că avem nevoie stringentă de asemenea filme cîştigătoare.

— S-ar putea interpreta că inviţi la lipsă de exigenţă.

D.S.: De ce? Ce sînt aceste filme cîştigătoare? Sînt filme care atrag simpatia imediată a publicului, filme care merg repede la inima lui. De ce să nu facem asemenea filme? N-am realizat destule documentare care plecau de la început necîştigătoare? Sîntem în acel stadiu în care publicul nostru e sătul de filmele care-i caută adeziunea şi acordul? Documentarul nostru — oricît a fost elogiat de specialişti — nu are deocamdată o „viaţă uşoară" la public, de ce să ne înşelăm? Cum să-l impunem altfel decît vorbind spectatorilor despre ce le place, ce-i doare şi ce-i bucură? Florica Holban a făcut o anchetă despre responsabilitatea părinţilor în educaţia copiilor. E o temă care porneşte învingătoare „din plecare", foarte bine, e o temă acută, de interes public, să n-o facă pentru că va avea succes? Încă o dată: sîntem oare în faza în care să ne temem de succes, să suspectăm temele de succes? Ştiu că există un rafinament subtil al dezgustului de succes. Nu mi se pare actual, cu riscul de a nu fi subtil. Pe urmă, mai e un aspect care trebuie luat în consideraţie: există teme „facile" care rămîn facile şi altele care, printr-o tratare inspirată,

devin grele, grele de sensuri şi frumuseţe, deşi au plecat de la o problemă uşoară. Vreau să spun că „plecarea" nu e suficientă în judecarea unui film. Contează în aceeaşi măsură parcursul, ce se întîmplă pe parcurs şi „sosirea". În documentar contează enorm *să găseşti uşor* teme arzătoare, nevralgice, dar mai important (deşi, în paranteză, ţin să spun că noi nu avem deocamdată această uşurinţă binecuvîntată şi deseori complicăm prea mult, încercînd să extragem minereu din piatră seacă), mai important, zic...

— Iartă-mă, crezi că Marile emoţii mici **erau o temă nevralgică? Ţi s-ar putea riposta că...**

D.S.: Dacă prin nevralgic se înţelege o durere de dinţi, — nu. *Marile emoţii mici* nu erau nevralgice, nu erau dificile în acest sens. Depinde însă de sensibilitatea fiecăruia, ce importanţă dă dragostei părinţilor pentru copiii lor, cît de arzătoare li se pare pentru societate o festivitate la o grădiniţă. Mie mi s-a părut important, deşi ştiam că tema e „facilă". Esenţialul nu e în această polemică, ci în faptul că tema uşoară a prilejuit echipei o muncă intensă, grea, pe parcurs. Cred că „facilitatea" temei se răscumpără numai aşa. Filmele cîştigătoare din plecare ridică probleme de limbaj cinematografic, de fantezie, de conducere a poveştii, de montaj, farmecul lor iniţial nu numai că nu te absolvă de probleme, dar te obligă la ele, altfel rămîn jucărioare drăguţe, de succes leneş, ceea ce e mai rău decît insuccesul unui film plecat greşit de la bun început. În orice caz, merită să-ţi faci mîna, cum se spune, să-ţi baţi capul cu asemenea filme, să te îngrijoreze dezvoltarea unui farmec iniţial, decît să te complici cu probleme născute-moarte.

— Ai subliniat de cîteva ori în discuţie „faza actuală", „acum", ce crezi că ar trebui acum în documentarul nostru?

D.S.: Nu sînt de loc exclusivist — cred însă că trebuie să înmulţim filmele directe, filmele-anchetă, documentarele într-adevăr documente despre oameni, cu oameni, cu oameni precişi, surprinşi mult mai complex decît pînă acum, cu probleme exacte, atacate pasionat. Toată lumea ştie că filmăm bine şantierele, de pildă, dar imaginile noastre pe bene, pe macarale, pe planşee, — nu duc în adînc şi ajungem la imagini-standard, foarte frumoase, dar standard. Ce se întîmplă cu constructorii aceştia după muncă? Ce fac cu timpul liber acolo, pe şantier? Ce fac femeile lor? Cum îi aşteaptă, cum trăiesc aceste familii? Aparatele noastre tac.

— Din cît înţeleg nu eşti pentru ceea ce se numeşte grosso modo, lirism.

D.S.: Nu-i chiar aşa. Adică antilirismul în documentar e bine să nu fie dogmatizat. Lirismul poate deveni speculaţie şi expresie studiată a golului de idei. Dar o anumită tendinţă lirică, sinceră, ne aparţine şi nu merită a fi extirpată. Cred că ea trebuie educată într-un contact fără echivoc cu realitatea. Mi-a plăcut *Şcoala de la Meri* al lui Petrovici, tocmai pentru echilibrul dintre lirismul lui binecunoscut, poate prea afişat în alte producţii ale lui, şi proza cotidiană a cantonului. Nu l-aş sfătui însă pe Petrovici să se arunce acum, după găsirea acestui echilibru, într-un poem floral, unde să fie poetic. Ne e din ce în ce mai necesară educaţia în cotidian.

— Totuşi, după cum se ştie, ciné-vérité-ul, cotidianul, nu mai prezintă atracţie peste hotare şi s-ar putea să părem anacronici.

D.S.: Nu putem arde etapele. În documentarul mondial se zice că există o criză după consumarea cine-verite-ului şi se cer noi experimente care să ocolească de data asta realitatea. Ne putem noi permite asemeni experimente numai din dorinţa de a fi „la zi"? În primul rînd nu trebuie să apărem anacronici faţă de realitatea noastră, faţă de spectatorii noştri şi dacă obţinem această linişte, atunci ne putem gîndi şi la ce „merge" şi ce „nu merge" peste hotare. Nu e nici o incompatibilitate. Nu cred să existe în lume documentarist serios care să înlocuiască studioul „pieţii interne", cerinţele ei cu cerinţele contradictorii, deseori arbitrare, ale juriilor internaţionale. Nu se poate crea nimic valabil sub obsesia premiilor şi juriilor — Leipzigul nu mi-a răpit luciditatea.

Radu COSAŞU

O nouă personalitate a Ginei Lollobrigida?

Corespondenţă din ROMA

Enrico Rossetti

Gina Lollobrigida a reuşit să încheie pace cu Alessandro Blasetti după o supărare care a ţinut mai bine de zece ani. În *Alte vremuri*, în timp ce turnau episodul *Procesului Frine*, ea, Blasetti şi De Sica au petrecut ceasuri foarte plăcute: scenariul era amuzant, De Sica era în mare formă în rolul avocatului provincial: „A trebuit să repetăm anumite cadre de nenumărate ori, fiindcă din timp în timp cîte cineva izbucnea în rîs", îşi aminteşte Gina. Rezultatul a fost strălucit: un triumf pentru De Sica şi un triumf pentru Lollobrigida, care a devenit dintr-o dată una din cele mai importante şi mai solicitate vedete italiene.

Pe urmă, Blasetti şi-a dorit-o în distribuţia filmului *Vremurile noastre*: intenţiona să o aşeze iar alături de De Sica în episodul Don Corradino. Dar Gina a răspuns *nu*. Era vorba doar de zece zile de lucru, dar ea susţinea că e prea ocupată, că trebuia să-şi dedice întreg timpul liber studierii limbilor franceză şi engleză, pentru două filme ce urmau să fie turnate de Siodmak şi de Huston, *Le grand jeu* şi *Beat the Devil*. Adevărul era că acţiunile ei crescuseră considerabil după *Alte vremuri*, iar unii susţin chiar că ea ar fi acceptat oferta, emiţînd însă pretenţii exagerate: nu un milion şi jumătate de lire, cît obţinuse pînă atunci, ci



Gina Lollobrigida surîzînd fotogenic în faţa flash-urilor fotoreporterilor...



„Nu vreau să urmez obiceiul deprins de atîtea din colegele mele italience și străine, de a se arăta goale în filme și fotografii" spunea recent Gina Lollobrigida (Fotografia face parte dintr-un film *Le Bambole*, realizat la data acestei declarații).



Nu se știe dacă este vorba de o cucerire recentă, dar Gina e cert într-o „formă de intelectualitate". Vrea să joace chiar și teatru unde să interpreteze personaje grele, complicate, serioase. (În filmul Marea nebună, realizat de Castellani.)

nici mai mult nici mai puțin de douăzeci și cinci de milioane. Blasetti a rămas neplăcut impresionat, declarînd că Gina s-a arătat nerecunoscătoare și meschină față de el. De atunci a răspuns zîmbetelor actriței cu o răceală evidentă.

De astă dată însă, Gina Lollobrigida a acceptat să turneze din nou împreună cu el și împăcarea a fost ratificată. Filmul se intitulează *Io, io, io... e gli altri (Eu eu, eu... și ceilalți)*: e o culegere de anecdote, mai lungi sau mai scurte, de fapte mărunte, de poante menite să ilustreze egoismul omenesc. Un fel de „conferință cu proiecții", așa îl definește Blasetti. În film, în jurul lui Walter Chiari, care e protagonistul, apare, în roluri mai mult sau mai puțin importante, întreaga „aristocrație" a cinematografiei italiene: Gina Lollobrigida și Silvana Mangano, Vittorio De Sica și Marcello Mastroianni, Alberto Sordi și Sylva Koscina. Este omagiul pe care cinematografia italiană îl aduce lui Blasetti pentru ceea ce spune el că va fi ultimul său film „angajat".

Chiar dacă rolul ei nu e principal, Gina l-a acceptat cu plăcere. Situația ei nu mai e cea de acum zece ani, cînd lansată de replica faimoasă din *Alte vremuri*, „majoră din punct de vedere fizic" (așa o definea avocatul apărării, De Sica, în cursul procesului) — o poantă care a intrat în limbajul curent și a devenit un fel de etichetă pentru o întreagă serie de actrițe italiene — Gina Lollobrigida, în momentul cel mai strălucit și deplin al frumuseții sale, intra în anii de aur ai carierei sale, atentă să mizeze pe cărțile cele mai mari ale popularității. Astăzi, la treizeci și opt de ani, perspectivele s-au schimbat întrucîtva, rîndurile admiratorilor ei se subțiază, popularitatea ei e umbrită de formidabila ascensiune a Sophiei Loren, rivala mai tînără, și chiar dacă fotogenia ei extraordinară îi păstrează farmecul de totdeauna, clipa declinului fizic nu poate fi prea îndepărtată. Așa încît Gina vrea să „întoarcă foaia". Din cele patruzeci sau cincizeci de filme turnate pînă acum, nu poate salva decît șapte, cele mai dense, și se simte că această selecție riguroasă e rodul unei totale reconsiderări a carierei sale. Cele șapte filme sînt *Mare matto (Mare nebună)*, *Pane, amore e fantasia (Pîine, dragoste și fantezie)*, *La provinciale (Provinciala)*, *La donna di paglia (Femeia de paie)*, *Fanfan la Tulipe*, *Trapez* și *La bellezza d'Ippolita (Frumusețea Ipolitei)*. „De-acum înainte vreau să fac lucruri serioase, care să-mi dea satisfacție. Ajunge cu filmele comerciale", pare a fi noua deviză a actriței.

Este evoluția necesară—dacă nu și firească — a multor vedete ca ea: de la vampă la actrița adevărată. Iar rolul pe care-l interpretează în filmul lui Blasetti poate să aibă însemnătate în două sensuri. Poate, pe de o parte, să fie un mod de a-i face pe spectatori să regăsească, în chipul ei, farmecul, încărcătura senzuală a frumuseții sale, iar pe de altă parte, poate fi calea de a-și dovedi talentul de actriță, astăzi cam pus la îndoială. Blasetti, ea știe lucrul acesta, e un regizor care se pricepe să extragă din frumusețea feminină și din calitățile unei actrițe, tot ce se poate extrage. Nu trebuie să uităm că el a fost acela care a demonstrat în *Peccato che sia una canaglia (Păcat că e o canalie)*, că Sophia Loren e și o excelentă actriță, nu numai o fată splendidă.

Dar atunci, ce roluri o așteaptă, ce filme îi stau în față? Gina răspunde cu precauție. Vorbește fără să miște capul, cu ochii încremeniți într-o căutătură ușor uimită, de păpușă. „Vreau să interpretez subiecte mai serioase, angajate" — zice ea — „mai moderne. Cred că filmele mele cele mai bune sînt încă de făcut". Și începe să povestească despre un proiect foarte drag ei, care — dacă se va împlini va constitui poate prima etapă a noii sale cariere. E vorba de reducția cinematografică a unui roman de Rodolfo L. Fouesca *Torre eburnea (Turnul de fildeș)*, povestea a trei călugărițe violate: una sfîrșește prin a înnebuni, a doua devine prostituată, iar a treia — rolul care i-ar reveni ei — se regăsește prin maternitate. „E o situație psihologică singulară", observă actrița, „problema maternității văzută de o călugăriță, conflictul dintre sentimentul repugnant al profanării, al cărei semn viu rămîne pruncul-nou-născut, și dulcele simțămînt al maternității, care încetul-cu-încetul cîștigă teren".

Gina este dotată cu un bun simț sănătos, și chiar și în alegerea personajelor, a scenariilor transpare gustul ei un pic țărănesc pentru situațiile dense în emotivitate, ușor de înțeles și de publicul cel mai elementar. Nu-i plac jocurile rafinate ale anumitor regizori moderni. „N-am înțeles o boabă", mărturisește ea celor care o întreabă dacă i-a plăcut, de exemplu, *Une femme mariée* al lui Jean-Luc Godard. Și adaugă: „Cînd m-au dus să-l văd, am rămas în fotoliu numai ca să-mi dau seama pînă la ce grad de absurditate se poate ajunge. Publicul, astăzi, e mai inteligent decît odinioară, dar refuză asemenea absurdități. Vrea să înțeleagă."

Nu știu dacă e vorba de o cucerire recentă, dar Gina e cert într-o „formă de intelectualitate": dar și aceasta constituie o etapă obligatorie pentru o actriță care a ajuns la o cotitură a carierei sale. Citește, mult de-avalma, clasici și moderni, Stendhal și Moravia, Cassola și Merimée. Îi place și poezia. Îi place, o măgulește, să întîlnească scriitori iluștri. Și, bineînțeles, ar vrea să facă și teatru. Să aducă pe scenă personaje grele, complicate, *à la* Tennessee Williams *à la* Arthur Miller. „Am să fac teatru, sînt sigură" conchide ea, „dar mai am încă nevoie de curaj". Și ea încearcă dorința acelui contact viu cu publicul pe care-l oferă teatrul și pe care-l neagă cinematograful. Ar mai vrea să-și satisfacă și capriciul de a cînta și dansa în vreun music-hall de ținută sau să joace într-o comedie muzicală de tipul lui *My Fair Lady*. „Nu știți că am o voce destul de bună de soprană lirică?" afirmă Gina cînd e privită cu uimire de cei care îi ascultă doleanțele.

În orice caz, un lucru e sigur, declară ea mereu neobosită: s-a terminat cu Gina coafată în maniera bersaglierei din *Pane, amore e fantasia* sau cu cealaltă, pe jumătate goală și plină de zorzoane, ca regina din Saba. Cu vehemență, Gina afirmă că nu vrea să urmeze obiceiul deprins de atîtea din colegele sale italience și străine, de a se arăta goale în filme și în fotografii. O indignează Carroll Baker și Kim Novak, care ilustrează cu formele lor atrăgătoare paginile din „Playboy", sofisticata revistă americană de erotism, o indignează Claudia Cardinale tolănită pe o blană roșiatică și pufoasă (deși nu mai are 6 luni) și Sophia Loren pe jumătate goală într-un bordel din *Matrimonio all'italiana*. O revoltă Virna Lisi, care îi declară unui ziarist francez: „Vreau să pecetluiesc epoca cu sigiliul trupului meu". Dar această indignare moralistă, chiar dacă pare sinceră (și de altfel e destul de coerentă cu mentalitatea ei oarecum țărănească), contrastează în mod ciudat cu faptele care au adus-o pînă în fața tribunalului, pentru a-și justifica apariția, complet dezbrăcată, lungită pe un pat, într-o scenă din *Le bambole (Păpușile)*, un film în patru episoade, unde Gina a interpretat rolul proprietăresei unui hotel, hotărîtă să-l seducă pe timidul secretar al unui episcop.

Gina protestează, zice că totul nu e decît o înșelătorie, că vina e a regizorului, care a exagerat scenariul, și că ea nu putea să se opună. Mai spune și că fotografiile din scena respectivă, puse în circulație de serviciul de presă al casei producătoare, i-a surprins buna-credință: n-a putut să se opună difuzării lor pentru că a fost nevoită să plece imediat în Statele Unite.

E iritată și violentă, și-a pierdut imperturbabila cumpătare de totdeauna, pare că a devenit spontana femeie din popor de odinioară. Dar chiar dacă e sinceră în indignarea ei, scuzele îi sînt șubrede. Poate că s-a căit pentru acest ultim *exploit* erotic din cariera ei, care nu se prea potrivește cu o femeie de vîrsta ei și cu imaginea pe care s-a hotărît s-o ofere despre sine; poate că nu e satisfăcută de rezultatele slabe obținute de acest soi de cîntec al lebedei pe planul decolteului comercial.

De altfel, nu a zis că renunță cu adevărat la el. Blasetti ar putea să o determine să se răsgîndească. Publicul, cu complicitatea lui Blasetti ar putea să o ceară. Și Gina e mereu gata să ofere publicului ceea ce publicul cere. Ce anume, prea bine nu știe. „M-am întrebat întotdeauna ce anume vrea lumea de la mine, ce idee și-a făcut despre mine", și încheie Lollobrigida cu un fel de tristețe meditativă: „Dar dac-aș ști, poate că aș ajunge să eșuez. De fapt, sînt convinsă că fiecare om și-a format o idee diferită despre mine."

Se turnează nu departe de SOFIA

INCURSIUNE ÎN STUDIOURILE BULGARE

Într-o după amiază toridă de vară, un convoi feroviar se oprește în plin cîmp, manevrele militare din apropiere sînt întrerupte iar recolta care așteaptă să fie culeasă este lăsată pe țarină, pentru că un băiețaș e în pericol să se înece în rîul satului. Aceasta este tema realizatorului — debutant Zako Heskia, care a avut norocul unui start fericit: filmul său a plecat direct din laboratoare la festivalul de la Cannes, pentru a apăra la această importantă competiție internațională, culorile bulgare, cu o operă relevînd o măiestrie profesională bazată pe principiile moderne ale punerii în scenă și pe un scenariu poetic. Marele merit al filmului este înainte de toate de a fi tratat o idee grandioasă, pacea, copiii, de o actualitate arzătoare într-o epocă agitată de serioase neliniști. Este ideea generoasă că obișnuitul curs al activităților cotidiene a unei întregi regiuni poate fi deturnat o clipă pentru că viața unui copil se află în pericol. Sau pentru a-l cita pe scenaristul Iordan Radișcev: „ceea ce ne preocupă în această mică poveste, sînt eforturile conjugate ale oamenilor pentru a salva un copil..."

Lucrarea cea mai recentă a lui Nikolai Korabov, *Bula* atacă o temă foarte profundă cu ajutorul unor mijloace de expresie originale. Autenticitatea, veridicitatea documentară a aparatului de luat vederi, iată limbajul pe care-l adoptă realizatorul în noul său film. Korabov, care ne-a demonstrat ce poate în lung metrajul *Tutunul*, ne prezintă de data asta două nuvele pe care el le leagă sub titlul convențional *Ieri* și *Azi*. Sub forma unui eseu, în episodul *Ieri*, autorul descrie efectuarea unei căsătorii în aparență pe cît de ciudată pe atît de crudă: unirea a doi antifasciști dintre care bărbatul este condamnat la moarte. Martori sînt asasinii și victimele lor. Atmosfera care riscă să fie teribil de apăsătoare, este animată de suflul puternic conferit de încrederea în viață și în dragoste. *Astăzi* ne introduce în schimb în plină activitate contemporană, demonstrînd că viața noastră de azi este fructul sacrificiului celor care și-au cîștigat nemurirea. Diapazonul creator atît de vast al realizatorului Ranghel Vîlceanov a inclus recent și problema tinerilor care ajung în casele de corecție ca o consecință a unei vieți de familie dezbinată și a insuficientei solicitudini din partea societății. „Dacă noi, adulții, știm în general ce vrem și ce facem, tinerii așteaptă ca părinții și societatea să le indice căile de urmat în viață; or, de multe ori, atît familia cît și societatea omit să o facă", declară realizatorul, ca o sumară expunere de motive a subiectului ales. După *Voci în insulă*, *Prima lecție*, *Soare și umbră* și *Inspectorul și noaptea*, filme primite cu interes în multe țări ale lumii și încununate, unele, chiar și cu premii la festivaluri internaționale, sînt în drept să pretindem de la Vîlceanov o nouă operă de valoare. Și, într-adevăr, el nu ne-a decepționat cu *Lupoaica*, realizat pe baza unui scenariu de Haim Oliver. Talentul său viguros se împletește aici în mod fericit cu gusturile sale poetice. Acest film ne permite să notăm de asemenea un nume care merită cu prisosință să fie reținut: Ilka Zamfirova.

In *Vicisitudinile familiale*, conflictele care îi opun pe părinți copiilor sînt examinate prin prisma interesantă a regizorului Iakim Iakimov și cu ajutorul unei distribuții de încredere, avîndu-l în frunte pe artistul emerit Ivan Kondov. Scenariul lui Pavel Vejinov analizează drama unei familii în care tatăl — personajul principal — nu ajunge să înțeleagă psihologia copiilor săi, neputîndu-se adapta vieții noi. De aceea, va trebui să suporte grelele consecințe morale ale atitudinii lui, atît în muncă unde ocupă un post conducător, cît și acasă.

Scenaristul Lubin Stanev și-a propus să dea viață pe ecran curajosului general Zaimov, erou național, împușcat de fasciști în timpul războiului. Succesul primului film semnat de Veulo Radev *Hoțul de piersici*, atît în Bulgaria cît și dincolo de hotarele ei ne face să așteptăm cu o legitimă curiozitate această a doua realizare a sa, *Regele și generalul*.

După ce a primit Marele Premiu la Festivalul de la Leipzig pentru *Vaska*, realizatorul Borislav Șaraliev și scenaristul Valerii Petrov, s-au apucat de un film format din patru nuvele cu un singur personaj principal, un copil. Filmul va aborda patru zile obișnuite din viața unei familii și se va intitula *Cavaleri fără armură*.

Printre tinerii regizori veniți recent în cinematografie, Vassili Mircev se pregătește pentru primul său lung metraj. Viitorul său film după un scenariu de Gheorghi Markov, *Bărbați*, este un studiu psihologic de mare profunzime: trei prieteni nedespărțiți trebuie să lupte pentru a dovedi adevărul, pentru fidelitatea față de principii, față de morala epocii noastre, pentru a merita cu adevărat numele de oameni, de bărbați. Vor reuși ei oare?

Anton Marinovici, un veteran al cinematografiei bulgare, va aborda în noul său film transformarea unui tînăr, prea răsfățat de familie, într-un om hotărît și ferm, metamorfoza operîndu-se în primul rînd grație iubirii. Rolul principal va fi interpretat de Ivan Andonov a cărui parteneră este tînăra speranță a cinematografiei bulgare, actrița Ana Bakalova.

Un alt „bătrîn" al filmului și teatrului bulgar, artistul emerit Ștefan Sarciadjiev i-a încredințat unui succesor încă necunoscut sarcina de a-i termina ultima realizare, *A doua companie*. O moarte fulgerătoare a răpit țării noastre un talent și un lucrător neobosit. Ultimele sale cuvinte în legătură cu filmul au fost: „nu vreau ca pelicula mea să devină o epopee sau o tragedie. Vreau să fie o povestire aspră, cinstită și sinceră despre război..."

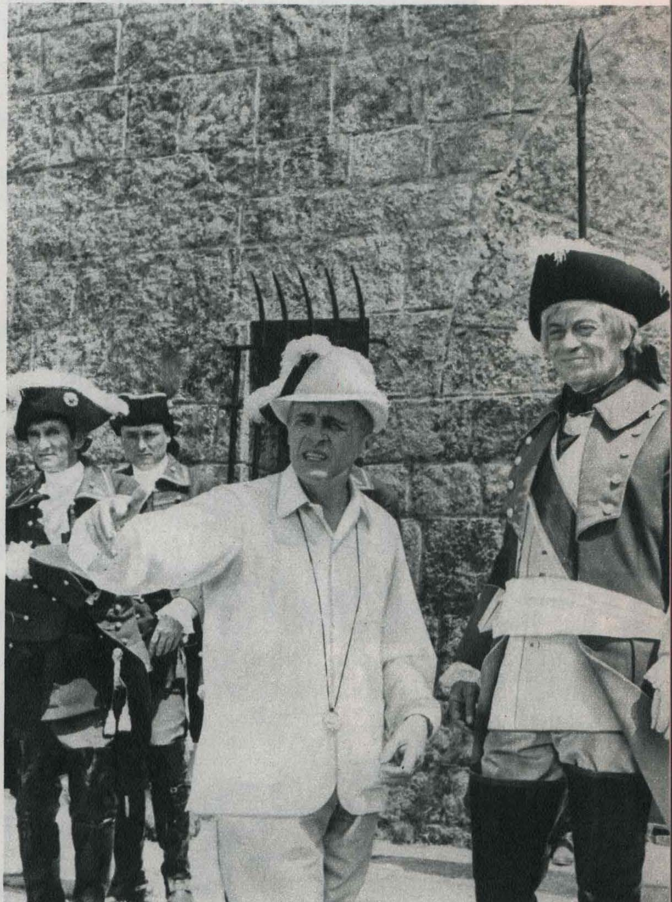
Am rezumat în puține vorbe intențiile realizatorilor bulgari. Sîntem obligați, dacă judecăm după căutările creatoare, proiectele și eforturile cineaștilor noștri, să sperăm că anul 1965 ne va aduce cîteva succese apreciabile.

Ivan STOIANOVICI

Autenticitatea, veridicitatea documentară a aparatului de luat vederi, iată limbajul pe care-l adoptă realizatorul Nikolai Korabov în noul său film Bula.



ȘANTIER

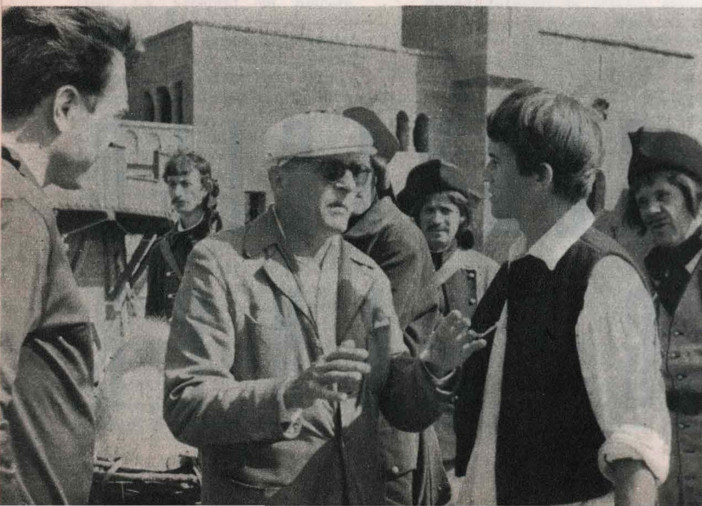


RENÉ CLAIR LA SERBĂRILE GALANTE

„Sînt cu toţii nişte actori admirabili" spune Clair despre Kovács, Fory Etterle şi Florin Vasiliu. Cu actori de talia lor — sarcina extrem de dificilă de a vorbi despre război în glumă — este mult simplificată.



Atît figuranţii şi cît cameramanul sînt numai ochi şi urechi cînd Clair explică o scenă lui Philippe Avron. Nuanţa, cea mai mică nuanţă, are pentru regizor o importanţă enormă.



„Am vrut să fac un film eroicomic pe fundalul războiului. Or, dacă nu joci cartea burlescului sau nu te numeşti Chaplin, e foarte greu să glumeşti cu războiul. Scenariul mi-a luat mult timp. De fiecare dată, mi-e greu să aleg subiectul şi apoi să mă lupt cu el. Desigur, n-a fost uşor ca timp de trei ani să nu pun piciorul pe un platou. Turnarea a fost întotdeauna pentru mine o recreare. Şi întotdeauna duc lipsă de recreare.

În Serbările galante e vorba de o istorie de mercenari a cărei acţiune se situează în secolul al XVIII-lea, într-o ţară imaginară. Două clanuri se înfruntă: trupele unui anume Beaulieu şi cele ale prinţului d'Allenberg. Acesta din urmă este curînd obligat să se replieze într-o fortăreaţă şi astfel începe asediul. Durează foarte mult. Pe vremea aceea aveai timp. Războiul era un joc, te luptai cînd aveai chef. Asediatorii, soldaţi de meserie, nu vor să-şi rişte viaţa la asaltul cetăţii, nu vor să moară de pomană, cu atît mai mult cu cît ştiu că asediaţii se vor preda mai devreme sau mai tîrziu, împinşi de foame. Pentru a-şi omorî timpul, Beaulieu aduce comedianţi, comediante şi face chefuri. Nimic nu lipseşte sub metereze, nici măcar vesela de argint. Desnodămîntul este — pur şi simplu — sfîrşitul asediului. În acest cadru se desfăşoară o poveste de dragoste.

Filmul este în Eastman-color. Culoarea va fi traficată — dacă pot spune aşa. Nu-mi plac culorile naturale care nu se potrivesc adesea cu costumele. Nu voi ezita deci să vopsesc un arbore, un frunziş, un peisaj întreg..."

E un lucru curent să se ia interviuri marilor creatori într-o pauză de turnare. Acolo, în plină atmosferă de muncă, declaraţiile sînt magnetizate de efervescenţa creatoare. Am încercat, într-una din zilele turnării *Serbărilor galante*, să-i iau un interviu lui René Clair. Lucrul părea destul de simplu. René Clair este extrem de amabil. De dimineaţa, la Buftea, echipa I condusă de cunoscutul regizor turna în exterior. Mai bine-zis, intenţiona să turneze. Se înnorase. Sus, pe una din metereze, toată echipa, gata pregătită de lucru, aştepta. Aştepta să se însenineze. Încordaţi cu toţii. Dar şi mai încordat ca toţi — René Clair.

— *Filmele dvs. se desfăşoară mai mult în interioare. S-au creat tot felul de teorii care să explice această preferinţă. Puteţi să ne spuneţi* **de ce turnaţi mai mult în studiou?**

— Ca să nu depind de un norişor. E îngrozitor cu exterioarele astea! Eşti la dispoziţia oricărui capriciu al naturii.

René Clair e nervos. Hotărît, nu e momentul prielnic pentru un interviu amplu. Se decomandă totul, se hotărăşte mutarea echipei în interior, se stabilesc cadrele care vor fi acum filmate. Toţi sînt concentraţi, ocupaţi şi, bineînţeles, mai preocupat ca toţi e regizorul. Cu mîinile la spate, cu un umăr mai ridicat, Clair are un mers ciudat, parcă automat. Figura lui spiritualizată, cu trăsături nete, are o căutătură neobişnuită.

— Acum nu vede pe nimeni, spune soţia sa. Trăieşte secvenţa care urmează să fie filmată.

Doamna Clair s-a aşezat într-un colţişor discret şi urmăreşte totul ca un foarte fidel colaborator.

— **Obişnuiţi** *să veniţi pe platou în timpul turnărilor?*

— Rar. Dar îmi place să văd proiecţiile rezultatelor.

Regizorul secund al *Serbărilor* Gheorghe Vitanidis, anunţă că lucrul poate începe. Protagoniştii cadrului sînt artistul poporului György Kovács şi Jean-Pierre Cassel. Cassel — Jolicoeur (ce bine i se potriveşte numele eroului din film!) îşi spune cu dezinvoltură replica, ca şi cînd ar fi propriile lui cuvinte.

— *Cum vă* **alegeţi** *actorii, domnule Clair?*

— Am obiceiul să-i consider drept colaboratori. Principalul talent al unui regizor este să nu dea niciodată unui actor o scenă pe care acesta nu ar putea-o exprima în toată plenitudinea. Trebuie să ştii să adaptezi actorului rolul, după cum trebuie să adaptezi rolului, actorul potrivit. E o muncă de colaborare.

Un actor de temperament, de caracter, nu poate să se deghizeze complet. Nu poate intra cu totul în pielea unui personaj abstract decît dacă alegerea lui corespunde rolului.

Se trage un alt cadru. Kovács şi Geneviève Casile. György Kovács vorbeşte franceza. Accentul său nu e deloc supărător în acest film cu personaje fără naţionalitate precisă (îmi amintesc de o butadă a lui Kovács. Întrebat la începutul turnărilor cum merge cu rolul său el a răspuns: „Deocamdată, singurul lucru perfect e accentul meu!")

Clair e încîntat de marele actor român. Ca şi de Fory Etterle şi Florin Vasiliu.

Repetiţia continuă. Înaintea fiecărei scene, Kovács se plimbă cu



Orgolioasei prinţese Hélène (Geneviève Casile) nu-i e de loc indiferent mercenarul Jolicoeur (J. P. Cassel). Ce păcat că nu se poate vedea splendidul colorit al rochiei prinţesei — verde, roz şi alb.

mîinile la spate, repetîndu-şi replica, compunîndu-şi mimica, nevrînd să iasă nici o secundă din rol. Textul e spiritual, recunoşti de la o poştă tuşeul lui Clair. René Clair e mulţumit. O clipă destins, se îndreaptă spre colţul nostru.

— Vreţi să-mi mai puneţi o întrebare? De altfel mă-ntreb ce-aş mai putea spune care să nu fi fost spus.

Ceva despre comedie, *un subiect care vă e drag. Una din tradiţiile comediei dvs. este înobilarea farsei. Noul film continuă acelaşi spirit?*

— Desigur, aş vrea. Dar înnobilarea farsei este un efort al tuturor marilor autori de comedii. Şi dacă eu reuşesc ceva în sensul acesta atunci o datoresc meşterilor mei: Chaplin, Mack Sennett.

— Dar despre comedia contemporană ce credeţi?

— Cred că nu există un nou val al rîsului şi că nu s-au făcut multe filme comice foarte bune. Există desigur un Tati, un Etaix. Dar exemplul lor nu prea e urmat. Dar, în general comediile de valoare sînt infinit mai rare în istoria cinematografului decît dramele. Există o prejudecată în favoarea dramei. Sînt mulţi debutanţi în cinema dar ei sînt atraşi de literatura tragică. Îmi plac filmele dramatice. Dar prea sînt multe! Situaţiile dramatice sînt mereu aceleaşi. E mai greu să faci comedii — pentru că trebuie să fii mereu nou. Publicul e mai recunoscător celui care îl face să plîngă. Dar dacă îl opreşti din rîs timp de zece secunde, va spune imediat: „O, ce prostie!"

Un film cu umor, dragoste şi scene „tari".





Ce e pentru dvs, rîsul?

— O revoluţie permanentă. Cea mai mare recompensă pentru un autor este să ştie că undeva în lume există o sală de spectacole unde oamenii rîd datorită lui. Apoi...

În timp ce vorbea ochii lui Clair treceau în revistă întreg platoul. Ce s-a întîmplat? Cerîndu-şi iertare se îndepărtează. Nu-i nimic, vom continua discuţia mai tîrziu.

Scena următoare se petrece din nou în fortăreaţă. Din nou d'Allenberg dictînd secretarului un edict fanfaron: „Nu ne vom preda niciodată" în timp ce geamul e spart de un obuz duşman. Netulburat, mareşalul ridică obuzul, îl aruncă pe fereastră şi continuă să dicteze. Intervine regizorul Gh. Vitanidis.

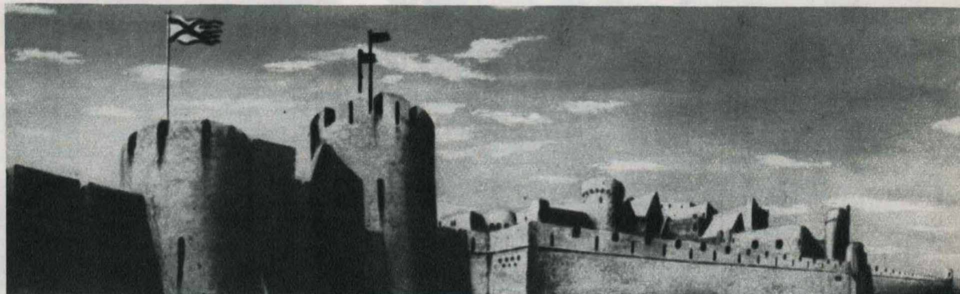
— Maestre Kovács, nu simt obuzul destul de greu. Aruncă-l cu mai mult efort. Scena se reia. Obuzul este proiectat prea încet. Apoi, prea violent. Apoi, cu prea mult fum, apoi cu prea puţin fum. Se schimbă geamurile sparte, se dă drumul la aer condiţionat. Nu-l aud pe Clair. Stă în scaunul său, cu trăsăturile pietrificate, spunînd ceva printre dinţi. După trei ceasuri de reluări, în sfîrşit toate au ieşit bine. Lucrul pe ziua de azi s-a terminat. Clair tace. Se ridică îngîndurat şi tăcînd mereu se îndreaptă spre ieşire.

E limpede. Nici acum nu e momentul să-mi continui întrebările. Mi-am petrecut toată ziua pe platou fără să pot termina interviul. În schimb, carnetul s-a umplut cu atîtea aspecte vii ale muncii de pe platou, care te fac să-l cunoşti pe om poate la fel de bine ca şi din spusele sale.

M. ALDEA

De vorbă cu Georges WAKHEWITCH

scenograful „Serbărilor galante"



Nu ne aflăm în Franța. Nu ne aflăm în plin ev mediu. Linia simplă și elegantă a acestei cetăți medievale uriașe se ridică pe malul lacului Buftea, în apropierea studioului.

În meseria noastră contează un singur lucru: PROPORȚIA

Dacă-i soliciți ilustrului scenograf Wakhewitch să-ți vorbească despre scenografia *Serbărilor galante*, el te ia de mînă și te duce pe cîmp, acolo unde se înalță cetatea-decor imaginată de el. Wakhewitch e un entuziast. Un entuziast cu părul alb. Se bucură să privească și să-ți descrie decorul de la Buftea ca și cînd acesta ar fi prima sa realizare, ca și cînd în spatele său nu ar sta 40 de ani de experiență care l-au consacrat pe plan mondial. Te urcă pe metereze, te pune să măsori cu pasul zidul care pare foarte lung, dar nu e, meterezul care pare foarte înalt, dar nu e.

— În meseria noastră contează un singur lucru: proporția. Nu pentru ochi, ci pentru obiectiv, acest ochi mecanic și capricios care nu face o îmbinare de planuri, ca ochiul omenesc.

Admirăm linia simplă, masivă dar elegantă a cetății excelent realizată.

— E un adevărat miracol cît de repede și de frumos a fost făcut totul la dvs. Aveți arhitecți minunați care foarte repede au să devină și adevărați cineaști; și niște lucrători excepționali, cu o intuiție tehnică și o bucurie de a munci care m-au impresionat. Fără sprijinul lor nu s-ar fi putut construi așa de repede și bine acest decor care e unul din cele mai mari din Europa.



Georges Wakhewitch

Să nu uităm. Decorul e pentru o comedie

— De ce ați colorat pietrele cetății în roz? Au un efect ciudat.

— În sudul Franței există pietre roz din care s-au construit multe castele, ca acela al papei din Avignon, Aigues-Mortes, sau catedrala din Alby, care se și numește Alby-la-Rose. Am încercat de altfel să lăsăm pietrele în culoarea obișnuită, cenușie; dar pe pelicula Eastman apăreau prea trist. Să nu uităm, decorul e pentru o comedie...

Inspirat parcă de atmosfera locului, dinamicul Wakhewitch ne vorbește cu pasiune. Ne așezăm la poalele cetății pe jos, dincoace de șanțul cu apă. „Îmi place mult epoca veche, romană — ne spune Wakhewitch. Mă pasionează să refac ambianța în care au trăit strămoșii noștri."

— V-ați documentat mult pentru *Serbările galante?*

— Depinde ce înțelegeți prin documentare. E foarte ușor să copiezi după alții. Unde-i atunci meritul scenografului? Eu și colaboratorul meu André Robert, avem aici în memorie toată această perioadă istorică pentru care am făcut foarte multe scenografii. Bineînțeles însă că detaliile — toate detaliile trebuiesc studiate și respectate cu cea mai mare strictețe. O ușă, un tun, un mîner de sabie, îți cer obligatoriu o documentație precisă. Trebuie găsit doar accesoriul tipic. V-ați mirat de piatra roz... Prima condiție ca să faci un decor în spiritul filmului e — pare foarte simplu — să citești foarte atent scenariul, să înțelegi perfect atmosfera pe care trebuie să o creezi. Apoi să discuți cu regizorul.

A-l cunoaște bine pe regizor

— Îmi permiteți o paranteză: Ați mai lucrat cu René Clair?

— Acum 33 de ani. Am fost, asistentul de decorator la *À nous la liberté*. Cu Clair e ușor să lucrezi pentru că e foarte precis și are multă claritate în idei. Cînd ceva nu iese perfect nu e vina lui, e a noastră. Cînd vrea o ușă la stînga, ea trebuie pusă la stînga. Am stabilit împreună și paleta de culori. Clair are mult simț al culorii. E pictor de duminică. Am dorit ca totul să fie realizat în culori calde, maronii-roz, să nu existe în acest film culoarea bleu. Cu o singură excepție: o scenă care va fi în întregime în degradeuri de albastru. E o scenă de teatru — e deci ficțiune — și am vrut să schimbăm stilul și să subliniem și prin culoare faptul că e străină de realitate.

— Și alte condiții ca să faci un decor în spiritul filmului?

— Să-l cunoști bine pe regizor. Să-i știi nu numai gusturile dar și stilul de lucru, tehnica. Același decor, pentru același film ar fi trebuit altfel conceput dacă regizor era să spunem — un Christian Jaque. Tehnica lui e foarte mobilă. Atunci, cetatea ar fi fost înconjurată de șine de traveling. Clair filmează mai mult pe loc.

— Domnule Wakhewitch, dvs. sînteți la fel de cunoscut și ca scenograf de teatru. Ați vrea să ne schițați cîteva diferențe dintre decorul de cinema și cel de teatru?

— Eu am început prin a face film, și primele mele decoruri de teatru au fost de fapt tot decoruri de cinema. Legile teatrului sînt însă absolut diferite: spectatorul stă fix, nemișcat în scaunul său, în timp ce camera se plimbă — uneori mai mult, alteori mai puțin — dar, se plimbă. À propos, după ce termin *Serbările* plec la Roma unde sînt invitat să realizez opera „Aida." Înainte de film am lucrat scenografia la piesa lui Jules Romain, „Donagoo", în care există nu mai puțin de 27 de decoruri care se schimbă automat. Vedeți, în teatru problema mecanicii este și ea esențială.

Costumele și adevărul uman

— Să revenim la scenografia *Serbărilor galante*; la costume.

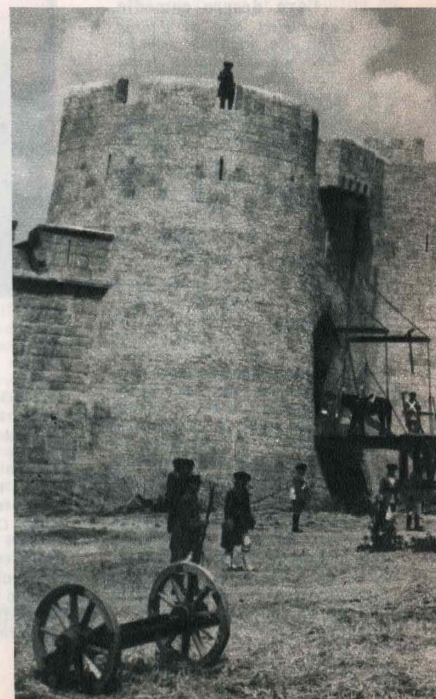
— Am desenat fiecare costum în parte. Cele ale femeilor sînt inspirate de Fragonnard. I-am folosit paleta. Costumele militarilor au cupa specifică secolului al XVIII-lea, fără să se precizeze țara. Sînt mai mult costume de fantezie, dar am căutat prin ele să redau un anumit adevăr uman. Am stabilit cu Clair să facem peruci, dar foarte simple, ca să nu aducă a teatru. De pildă, soldaților le-am pus doar o mică codiță, mai mult pentru a sugera atmosfera epocii. Și apoi, culoarea costumelor e foarte importantă pentru un film... color. Trebuie să ai grijă de amănunte. Armata asediată este murdară, desgustătoare, în culori întunecate. Cea care asediază este veselă, bine hrănită, îmbrăcată în alb.

— O ultimă întrebare. Credeți că decorurile și costumele trebuie desenate de același artist?

— Neapărat. N e a p ă r a t. N-am vrut să fac un film vulgar, cum fac adeseori americanii. Acolo se comandă decorul unui decorator și costumele unui costumier, care habar n-are cum arată decorul. Costumele și decorul trebuie făcute de aceeași mînă: altfel rezultatul e hibrid, e ridicol.

Turnarea trebuie să reînceapă. Wakhewitch se grăbește să ajungă pe platou. René Clair cere tuturor membrilor echipei sale să fie alături de el cînd se lucrează.

M. A.



PRIMUL EXAMEN

Pe platourile de la Buftea, Luminița Iacobescu interpretează două eroine principale în două viitoare filme românești: Ileana din *Camera Albă* (regia: Virgil Calotescu) și Sabina, din filmul *Calea Victoriei* (regia: Marius Teodorescu).

— Vorbiți-ne despre Ileana, am întrebat-o noi în pauza dintre două filmări.

— Mărturisesc că am tremurat la gîndul că nu voi juca acest rol. O iubeam pe Ileana de cînd am citit întîia oară scenariul, cu toate că personajul la început părea vag definit. Voiam totuși să-i dăruiesc ceva din eul meu, de aceea în timpul filmărilor, și chiar înainte, acasă, cînd pregăteam rolul, am fost foarte exigentă cu ea. Poate că această iubire sinceră dintru început m-a determinat să mă apropii mai mult, să o descopăr, să o completez.

În așteptarea primului său mare examen — confruntarea cu iubitorii celei de-a șaptea arte — studenta Luminița Iacobescu din anul IV de la I.A.T.C. răspunde la prima întrebare.

Șt. G.

1. Într-un decor ce redă atmosfera romanului lui Cezar Petrescu — doi din interpreții principali — Luminița Iacobescu și Nicolae Dinică
2. Luminița Iacobescu creează în Camera albă un personaj care impresionează prin sensibilitate, finețe, subtilitate.
3. Sabina (așa cum arată într-unul din momentele de tensiune dramatică în interpretarea Luminiței Iacobescu) în Calea Victoriei.







Serbările galante sînt, un război în dantele. Dantelele spiritului lui Clair. Dar totuși, un război care necesită o mare desfășurare de armate, asedii, lupte. A uni grația cu spectaculosul — e, cred, visul lui Clair. Și excelentul său colaborator Wakhewith îl ajută prin decorul și costumele sale.



Ce e nou pe șantierul filmului documentar

Confirmată și la ediția din acest an a Festivalului de la Mamaia, valoarea documentarelor realizate de către studioul „Al. Sahia" demonstrează elocvent pasiuni încununate de succese obținute pe un drum fertil. După o vizită făcută zilele acestea prin grupele de creație ale studioului, am notat pentru cititorii noștri cîteva din titlurile filmelor aflate pe șantierul documentariștilor sau recent terminate.

Astfel Virgil Calotescu, directorul grupei I-a, ne-a vorbit despre *Construim*, film regizat de către Erich Nussbaum (imaginea Costea Ionescu Tonciu) care este un omagiu adus de către documentariști celui de-al IX-lea Congres al Partidului.

Regizorul Pantelie Țuțuleasa a realizat *Melodiile străzii*, (imaginea Vasile Nițu) un film care vorbește despre viața plină de efervescență a unui cartier bucureștean consacrat de literatură și de șlagăre: acela cuprins între Podul Grand și Podul Constanța.

Tineretul patriei (regia Eugen Popiță, imaginea: Carol Kovacs și Miliutin Obradovici) este realizat la cererea U.T.C.

Regizorul Gheorghe Horvath împreună cu operatorul Dumitru Gheorghe vor semna *Prima șarjă de aluminiu*, un film turnat cu prilejul inaugurării uriașului combinat de aluminiu de la Slatina.

Regizorul Radu Hangu a terminat de curînd *Suită bănățeană* (imaginea: Petre Gheorghe).

Pasionat eseist, Slavomir Popovici va termina în curînd filmul reportaj *Vom construi prima locomotivă a viitorului* care va fi o istorie lirică și succintă a mijloacelor de comunicație din patria noastră în ultimele două decenii. Operatorul filmului: Willy Goldgraber.

Grupa a II-a condusă de către Mirel Ilieșiu pregătește pentru ecran *Universuri picturale*. Scenariul și regia Nina Behar. Filmul își propune să fie o incursiune subtilă întreprinsă cu mijloace cinematografice în atelierul de creație al unor tineri artiști plastici contemporani și o încercare de explicare a universului lor de creație. Iată numele acestor artiști: Alin Gheorghiu, Vladimir Setran, Ion Pacea, Iacob Lazăr și Ion Sălișteanu.

Pornind de la sugestiile unei poezii de Gheorghe Tomozei, regizorul Alexandru Sîrbu turnează, ajutat de operatorul Tiberiu Olasz, filmul *Elemente*.

Directoarea Teatrului de păpuși, Margareta Niculescu, debutează în film în calitate de co-scenaristă alături de Dumitru Done cu prilejul realizării filmului *Păpușarii* (imaginea: Gheorghe Georgescu).

Un film despre industria alimentară pregătește regizorul Erwin Sekler după un scenariu de Ion Moscu și cu imaginea semnată de Tiberiu Olasz. Filmul se va numi, sugestiv, *Marca fabricii*.

În sfîrșit, Mirel Ilieșiu a terminat filmul *Știați că?...* un reportaj despre șantierul combinatului siderurgic „Gheorghe Gheorghiu-Dej" de la Galați.

După cum se vede, competitorii ediției Mamaia 1966 sînt hotărîți să păstreze neștirbit prestigiul cucerit la edițiile de pînă acum ale acestei remarcabile confruntări cinematografice ca și la festivalurile desfășurate peste hotare.

Nu ne îndoim că munca lor va fi încununată de succes.

G. T.





LOGODNICA ŢARULUI



Ecranizare a operei cu același nume de compozitorul Rimski-Korsakov și realizat în studiourile din Riga de regizorul Vladimir Gorikker, *Logodnica țarului* este un vast tablou din întunecata epocă a lui Ivan cel Groaznic. Muzica plină de colorit și profunzime, bazată pe motive folclorice, care a făcut din această operă una dintre cele mai mari creații ale scenei lirice ruse, contrapunctează dramatismul personajelor din fresca vieții Rusiei de la mijlocul veacului al XV-lea.

În rolurile principale: Raisa Nedașkovkaia, Otar Koberidze, Natalia Rudnaia, Piotr Glebov.



CRONICA FILMULUI STRĂIN



MARŞUL ASUPRA ROMEI



TERMEN DE JUDECATĂ



UNORA LE PLACE JAZZUL



CÎNTÎND DESPRE ARIZONA

Cronicheta

Banda

Un „șoarece" printre bărbați

„Domul" Gabin fără surprize

Aport, Muhtar



MARŞUL ASUPRA ROMEI

Regizorul italian Dino Risi a pornit la realizarea filmului său *Marșul asupra Romei* cu intenția evidentă de a continua în spirit, modalitate, și în ordinea cronologică a faptelor pelicula lui Monicelli, *Marele război*. Eu unul sînt reticent în fața actelor declarate de afiliere a cuiva la punctul de vedere artistic materializat într-o operă sau realizare a altuia și uneori devin sceptic chiar și atunci cînd același artist își repetă creația fără să o poarte mai departe (pentru că de aici se naște maniera și nu arta). Dar să nu anticipăm asupra *Marșului* lui Risi, ci mai degrabă ar trebui să amintim că acest regizor, cu pronunțate și recunoscute merite ca documentarist, ca artist legat de observarea profundă a realității, are la activul său cîteva pelicule ce rămîn pe lista operelor cinematografiei italiene din ultimii ani. Una din înclinațiile lui a fost — după cea pentru documentar și după un anume tribut plătit de el cu bunăștiință filmului comercial — spre filmul comico-satiric, spre umorul cu ajutorul căruia trebuie discutate, după părerea lui, aspecte ale actualității, problemele de însemnătate socială. *Marșul asupra Romei* este un asemenea film, mai degrabă o cronică de pe poziție contemporană la adresa unor fapte istorice nu prea depărtate. Iar sensul și spiritul satiric al celui care tratează astăzi o anume epocă istorică — ascensiunea fascismului în Italia, — ține mai mult de dorința de persiflare și numai de persiflare decît de o analiză precisă și complexă a faptelor istorice (și după aceea de persiflare a aspectului lor negativ) filmul vizînd mai mult prezentul (cel puțin în intenție) decît trecutul. Ceea ce în definitiv n-ar fi rău dacă filmul ar fi suficient de judicios orientat în această direcție și îndeajuns de convingător în argumentele sale artistice.

În *Lunga noapte a lui '43* un alt regizor, Vancini, aborda cu gravitate și minuție descrierea originilor fascismului în Italia. Dino Risi nu și-a propus, în mod evident, un asemenea scop. El a pornit de la cîteva episoade mai mărunte — destul de vag exacte, ținînd poate mai mult de fabulație decît de întîmplarea reală — și a legat astfel povestea unor „eroi" deveniți fasciști vrînd-nevrînd de un climat mai mult de operetă, în cadrul unui film aproape vodevilesc ce sfîrșește printr-un marș care devine și el aproape pe întreaga desfășurare a sa de un gro-



La o haltă din timpul *Marşului*... cînd ploaia răzbeşte pînă la piele, comandantul fascist (Roger Hanin) ţine o lecţie despre eroism şi bărbăţie. Gassman şi Tognazzi par foarte pătrunşi...



În privirea lui Ugo Tognazzi se poate citi o gravă nelinişte.

tesc împins la maximum. Aici apare însă revelaţia pe care ne-o oferă Risi: la capătul acestui marş sîntem dintr-o dată plonjaţi în crunta realitate, filmului, pînă aici artistic al lui Risi, substituindu-i-se sau atribuindu-i-se în final o întoarcere la faptul istoric brut înfăţişat de o pagină din documentarul vremii arătîndu-ne marşul real asupra Romei, Roma însăşi de acum mai bine de trei decenii. Asistăm la defilarea fasciştilor lui Mussolini prin faţa lui Vittorio Emanuele, prilej pentru noi spectatorii de azi să surprindem în acest fragment de documentar o candoare şi o inconştienţă care aveau să fie scump plătite şi în acelaşi timp să legăm întreaga desfăşurare de pînă aici a filmului de teza pe care şi-a propus s-o exploateze Dino Risi, şi anume: responsabilitatea cetăţeanului care n-are dreptul nici o clipă să fie copleşit de propria sa inconştienţă şi lipsa de luciditate.

Marşului asupra Romei nu i se poate reproşa excesiva documentare în epocă şi relevarea laturilor dramatice ale unor întîmplări ca acelea care au determinat adevăratul marş asupra Romei (şi care ar fi făcut poate ca o realizare cu acestsubiect să fie mai puţin comică care presupun însuşirea deplină a învăţămintelor unei experienţe istorice). Luîndu-l doar ca o reprezentare strict satirică a acelui fapt istoric, i se poate pune în sarcină lipsa unei consecvenţe în ce priveşte însăşi construcţia sa ca film de asemenea gen. Urmărit pe două planuri — un prim aspect fiind acela al laturii umoristico-satirice a întîmplărilor şi evoluţiilor „eroilor" săi, şi cu intenţia de a releva în subsidiar (din păcate foarte vag şi nestatornic) consecinţele dramatice ale fiecărui episod — filmul lui Risi păcătuieşte tocmai prin lipsa de urmărire paralelă a acestor două planuri presupuse a fi premise. Tentaţia grotescului şi improvizaţia umoristică au lăsat adesea în urmă ţinta satirei în aşa fel încît doi mari actori ca Vittorio Gassman şi Ugo Tognazzi au arătat cu precădere doar o singură faţă a personajelor lor, uitînd parcă pe alocuri chiar destinaţia dramatică a acestora şi făcînd un joc în doi de improvizaţie comică. Arareori şi poate numai cu Tognazzi (în dramatica sa desmeticire ce se petrece în trenul din care vrea să fugă fiind apoi maltratat de comandantul fascist) izbutim să ajungem şi la acel fond dureros, profund dramatic care ţine de vremea din care a împrumutat regizorul Risi subiectul filmului său.

A pune în prim plan trei sau patru personaje şi a proiecta prin ele o întreagă epocă este evident un lucru foarte anevoios. Iar dificultatea cea mai mare este de a stabili între aceste personaje şi elementele de fundal (care trebuie să fie imperios exacte şi judicioase spre a nu induce în eroare spectatorul) acele relaţii care să restabilească adevărul asupra momentului istoric respectiv spre a ne îngădui apoi chiar şi numai persiflarea acestor fapte. Este vorba în ultimă analiză de măsură, de dozaj, şi dacă din acest punct de vedere se poate vorbi despre o mare artă la Monicelli cu atît de faimosul său *Marele război*, în *Marşul asupra Romei* acest dozaj îmi pare a nu se fi dovedit întotdeauna izbutit, a nu fi întotdeauna expresia unei continue preocupări şi prilej de desfătare artistică pentru noi cei din sală. Pentru acest motiv am eu credinţa, comicul din filmul lui Risi devine de multe ori divertisment fără obiect precis, satira se diluează prin repetarea modalităţilor folosite şi nu ştiu dacă scopul ei principal şi de totdeauna: „ridendo castigat mores", nu se opreşte doar la ridendi, iar rîsul în sine, devenind o grimasă, sfîrşeşte cu vremea prin a te obosi. Dar lovitura de teatru care conferă filmului, cu toate acestea, o valoare de necontestat a dat-o regizorul Risi în final, în finalul despre care aminteam maisus şi care este de fapt expresia unei profunde lupte cu sine însuşi dată de regizor pînă la a alege expresia cea mai fericită. Pentru că, într-o altă versiune, filmul *Marşul asupra Romei* cunoştea ca încheiere un alt episod: cei doi eroi fugiţi din coloana de mărşăluitori asupra Romei sînt prinşi o dată cu instaurarea puterii fasciste la Roma şi deportaţi pe o insulă unde devin un fel de jalnici şi totuşi comici Robinsoni moderni. Dino Risi n-a fost mulţumit cu acest final de comedie uşoară în care devia filmul său, ci a regîndit toată încheierea peliculei sale, documentaristul din el simţind nevoia să recurgă la faptele reale, la o secvenţă grăitoare, cu calitate de avertisment pentru cei de azi care şi-au îngăduit o privire plină de sarcasm şi zîmbet asupra trecutului — defilarea fasciştilor prin faţa regelui Italiei, urmărirea, atît cît îngăduia acel documentar, a figurilor senine şi iresponsabile ce asistau atunci la o defilare ca ori care alta fără să-i intuiască perspectivele întunecate. Alternativ avem cîteva scurte trimiteri spre o tribună în care îi descoperim şi pe eroii noştri parcă scuturaţi de un fior, care ne-ar putea da a înţelege că ei au început să presimtă măcar ceea ce avea să vină.

În genere, este un film plin de intenţii, cu multe momente realizate, dar cu inconsecvenţe şi dese poticneli într-un hăţiş pestecare regizorul n-a fost destul de stăpîn.

Mircea ALEXANDRESCU

TERMEN DE JUDECATĂ

Termen de judecată este pe de o parte un adevărat recital de interpretare cinematografică, pe de alta o chintesenţă a clişeelor literaturii „tinerilor furioşi", clişee asamblate şi developate cu o certă probitate artistică. Prin contextul său social, filmul se dovedeşte surprinzător de puternic ancorat în realităţile actuale ale provinciei britanice, prezentate, aş putea spune, cu o acuarteţă aproape documentară: regăsim în ţesătura filmului reflectarea carenţelor fundamentale ale sistemului de educaţie din aşazisele „Public school", lipsa caracteristică de independenţă a corpului profesoral supus tuturor injoncţiunilor, indigenţa unor mijloace de învăţămînt, o anume dezorientare a tineretului alimentată de maculatura erotico-poliţistă şi produsele de serie ale televiziunii; în sfîrşit, binecunoscuta atmosferă mic-burgheză, provincială, puritanismul ipocrit al păzitoarelor indignate ale unei virtuţi virginale de mult depăşite, care pretind cu ferocitate întemniţarea unui profesor implicat într-un scandal născocit. Acesta se dovedeşte pînă la urmă în întregime nevinovat. Ultimul amănunt nu diminuează sfînta indignare deslănţuită (care nu ar putea fi satisfăcută decît numai de demisia profesorului chiar nevinovat). Figura tinerei fete — cu tentativa ei disperată de a depăşi pe planul aspiraţiilor, orizontul colegelor —, reprezintă ceva mai mult decît o imagine literară. Dragostea ei de intelectualitate şi frumos, exprimată într-o formă primitivă printr-un proces de „fascinare" calchiat pe filmele erotice, nepăsarea totală faţă de prejudecăţile vîrstei, disperarea care pendulează între adoraţie şi ură, în sfîrşit, faimoasa filozofie a abisului între generaţii, ne spune cîte ceva despre criza pubertăţii în An-



glia anului 1960. Acestea sînt elemente care ne sugerează — la urma urmei — atmosfera specifică a filmului, dar nu ele reprezintă aspectul cel mai important al peliculei, ci *cadrul* foarte adecvat pentru introducerea a doi excelenţi actori, care evoluează în faţa noastră, de data aceasta s-ar putea spune, într-o nouă etapă a creaţiei lor. În ceea ce priveşte pe Simone Signoret, această etapă era prefigurată de neuitatul *Drum spre înalta societate*, iar la Lawrence Olivier, de nu mai puţin însemnatul film al lui Tony Richardson, *Cabotinul*. E vorba de cunoscuta „barieră fatală", cum este denumită de obicei în langajul actoricesc, perioada între 45 şi 50 de ani, pe care rareori puţini actori au curajul să o înfrunte (o Greta Garbo, un Robert Taylor, o Barbara Stanwyk, nu au avut, de pildă, acest curaj). Atît Lawrence Olivier cît şi Simone Signoret o înfruntă, mai mult încă, dînd dovadă de o adevărată lecţie de reînnoire actoricească. Olivier a debutat în cinematografie printr-o perioadă de interpretare „romantică", marcată de o creaţie cunoscută publicului românesc, interpretarea amiralului Nelson din *Lady Hamilton* şi aceea a lui Heathcliff din *La răscruce de vînturi*; a urmat perioada marilor interpretări shakespeariene, perioadă de maturitate, culminînd în cinematografie cu *Richard al III-lea*, rol de compoziţie în care Olivier dă o nouă măsură a talentului său, devenind dintr-un „beau ténébreux" romanticul sumbru — o mască a urii şi a îmbătrînirii. Ei bine, în *Termen de judecată* şi mai înainte în *Cabotinul*, Olivier reia această mască a îmbătrînirii, reducînd însă la minimum compoziţia, interpretîndu-şi în chipul cel mai firesc *vîrsta*.

Aceasta nu înseamnă că el a devenit actorul unui singur rol. Comparînd pe comediantul ratat din *Cabotinul* cu profesorul ratat din *Termen de judecată*, descoperim în acest din urmă rol, noi nuanţe: Lawrence Olivier este acum un personaj în întregime grav, de o seriozitate care descumpăneşte pînă a provoca ostilitate chiar la cei mai apropiaţi. Este poate primul rol în afară de Hamlet (dar acela era un *personaj dat*, transpus din teatru) în care Olivier nu mai are nimic din cinismul tradiţional, din „furia" şi din trufia superbă pe care o regăsea pînă şi în *Henric al V-lea*. Profesorul este de o onestitate funciară (de aceea în fond se şi ratează), incapabil de cea mai mică incorectitudine, de o asemenea onestitate încît pentru a nu-şi pierde nevasta, trebuie în chip paradoxal să inventeze o aventură şi episoade excitante de crailîc.

Cazul lui Simone Signoret — marea revelaţie a anilor de război — este mai complicat şi, fiind vorba de o actriţă, mai dificil. În epoca primei glorii, Simone Signoret era denumită „Une jeune fille rangée folle" — un amestec de Ginette Leclerc şi Michèle Morgan. Cu timpul, ea s-a dovedit o personalitate originală, aparte, îmbrăţişînd un registru infinit mai variat. În *Termen de judecată*, actriţa revine la un rol familiar, la rolul de „femeie coaptă" şi ciudată, însă — element cu totul inedit — mai mult nemulţumită decît blazată şi înţeleaptă, o femeiuşcă cu aspiraţii oarecare, printre care şi aceea, destul de perversă, de a fi înşelată cu o fetişcană de 15 ani.

Ce-i uneşte oare pe aceşti doi remarcabili protagonişti ai ecranului şi ai scenei, în afară de curajul de a-şi „prezenta" integral vîrsta? O anume sfidare a convenţiei cinematografice, ba chiar — într-un sens — a publicului. Într-o scenă semnificativă din *Termen de judecată*, actriţa îşi spală în faţa oglinzii, ostentativ şi cu răbdare, dinţii. În scena destul de lungă şi pînă la sfîrşit melodramatică a procesului, Lawrence Olivier rosteşte un adevărat rechizitoriu al societăţii burgheze — însă nu cu furia superbă a unui Hamlet sau cu indignarea lui Heathcliff, ci... plîngînd neputincios, plîngînd în hohote convulsive, într-o atitudine care rupe hotărît cu tradiţionala „virilitate" lawrence-oliveriană. Asemenea detalii precum şi desnodămîntul feroce, marcat printr-un contrapunct neaşteptat, dezvăluie o nuanţă satirică neaşteptată, dar cu atît mai semnificativă.

Horia BRATU





Acesta e „hot-ul" — jazzul fierbinte, frenetic, ce pare la un moment dat raţiunea de existenţă a cîntăreţei interpretată de Marylin. Şi ce departe de adevăr e această părere!

BURLESCUL „LA CALD"

(Unora le place jazzul)

Ca puncte de plecare pentru succesul comediei moderne: o veterană „vîrstă de aur" a „slapstick"-ului american. Pleiada strălucită de actori comici. Regizori cu pasiunea genului, scormonind febril, în imaginaţia lor (şi a altora) cum să-l înnoiască, să-l facă mai apropiat permeabilităţii la comic a omului de astăzi. Şi — evident — un miligram din metalul rar pe care-l poţi căuta viaţa întreagă fără să-l descoperi (în tine ori în alţii). Nu e cam mult să vorbeşti de geniu într-un domeniu ce părea rezervat doar meseriaşilor destoinici, oneştilor mînuitori ai gagului absurd, ai vorbei de duh sau ai acţiunii prea des fără duh, ai bastonadei facile ori pantomimei „zgomotoase"? Cred că nu. Trăim, se pare, o revoluţie de concepţie şi în acest domeniu. Nu se putea ca literatura contemporană a comicului (Ionescu, Anouilh, Giraudoux, Marcel Aimé) să nu răscolească şi convenţionala gîndire cinematografică. Drama modernă l-a creat pe Welles şi Resnais, pe Antonioni şi Vajda. Teatrul comic îşi exercită şi el in-

1 Lawrence la bătrînețe și-a compus un chip blajin și resemnat care nu credem că-i seamănă. Aici, singura scenă „forte" într-un magistral concert cîntat în „pianissimo".

2 Simone Signoret și Lawrence Olivier formează aici un cuplu artistic de zile mari.



fluența asupra ecranului, deocamdată discret, de la distanță.

Billy Wilder, autorul recentului *Unora le place jazzul*, nu poate fi socotit un geniu al comicului. Ca Buster Keaton, de pildă. Și totuși... Cu toate că n-am văzut din prolifica sa activitate decît *Apartamentul* și *Șapte ani de căsnicie* iar acum *Unora le place jazzul* (traducere aproximativă a acelui „Some like it hot", „Unora le place „hot"-ul, adică jazzul fierbinte), există în aceste filme — atît de diferite — o direcție a comicului contemporan pe care cu greu o intuiești din miile de kilometri-peliculă de tip Jerry Lewis sau Norman Wisdom. Care ar fi această direcție? Știu eu?! Poate strania îmbinare de comic și tragic, veche de cînd lumea dar subtil folosită într-un amețitor „duet liric" de noua comedie cinematografică. Paradoxal, dar parcă niciodată n-a existat atîta combustie poetică în locomotiva comică, de obicei greoaie, decît în epoca ofensivei antisentimentaliste romanțios iconoclastă, a *Divorțului italian*. A parodiilor geniale. Ca să supraviețuiască, o mulțime de genuri ruginite (melodrama, filmul muzical, filmul istoric) își injectează o tonică fiolă de vervă, autoironie, ajungînd la cele mai neașteptate combinații comice, de pildă „farsa lirică" — aș numi eu ingenioasa, fermecătoarea mixtură *Unora le place jazzul*. O îndrăzneală de terminologie? Poate, inspirată de capriciul unui creator diabolic, căruia îi place să se joace cu nervii noștri, cu reflexele noastre estetice generatoare de fixații, prejudecăți. Wylder aerisește încăperea sufocată de bareme „într-o comedie compasiunea pentru personajul-amorsă trebuie să ocupe atît la sută, ca să nu răstoarne carul genului" etc. etc. Dar, s-ar obiecta, toate comediile lui Chaplin au înfruntat asemenea opreliști. Se poate, dar ceea ce aduce Wylder nou este deznodămîntul tragic într-o comedie burlescă. Deznodămîntul trist, catastrofal, de genul sfîrșitului *Vacanțelor domnului Hulot* — filmul lui Tati, care era un fel de anticipare a comico-dramei moderne.

Cîntăreața alcoolică din *Unora le place jazzul* e tot atît de singură, tristă, disperată ca și clownul îndrăgostit din *Luminile rampei*.

La fel de naivă, încrezătoare vulnerabilă, e luată în acest amețitor imbroglio comic, într-un „montagne russe" de peripeții năstrușnice de cea mai autentică inspirație scenaristică și regizorală încît nu are timp să se dumirească. Decît tîrziu, cînd s-a întîmplat din nou cu ea catastrofa de care căuta să scape în alcool: dragostea. E din nou victimă deși, s-ar părea, sentimentul e în sfîrșit împărtășit. Eroina farsei lirice a lui Wylder are vocația tragicului și — neașteptat pentru o comedie de acest gen — e tot atît de complexă, contradictorie, ca și sora ei întru destin din *Apartamentul* (celălalt film al lui Wilder cunoscut la noi). Ingenuitatea — componentă de bază a personajului — nu o scutește de amărăciune, dezabuzare, și, cu toate că rămîne alături de bărbatul pe care l-a îndrăgit (happy-end sub raport strict sentimental) n-ai o clipă senzația liniștirii acestui vulcan de sensibilitate și duioșie, surplus — tragic de feminitate. Travesti-urile, *qui-pro-quo*-urile (admirabila secvență a banchetului gangsterilor), gag-urile de acțiune, în cea mai strălucită tradiție a comicului burlesc, nu fac decît să evidențieze și mai tare această existență ratată, destrămată de singurătate, alcool, a cîntăreței fără vocație și a femeii cu prea multă. Poate că în acest caz se produce asupra spectatorului și un fatal transfer psihologic, o identificare involuntară a personajului din film cu strălucita interpretă — Marilyn Monroe — și tragicul ei destin, cu viața ei atît de brutal întreruptă. Programarea, într-un viitor apropiat a filmului-biografie (reală) a Marilynei Monroe ne va lămuri, poate, asupra acestui misterios transfer.

Al. CREȚULESCU

Filmul lui Wilder a obținut următoarele premii:

— Premiul Academiei Britanice acordat celui mai bun actor: Jack Lemmon;

— Premiul Asociației Presei Străine din Hollywood, acordat artiștilor Jack Lemmon și Marilyn Monroe;

— Premiul Ligii scriitorilor americani, acordat lui Billy Wilder și I.A.L. Diamond.

— Laurel dé Oro (Chile) acordat actriței Marilyn Monroe;

— „Oscar"-ul acordat scenografilor Orry și Kelly.

CÎNTÎND DESPRE ARIZONA

Am văzut pe ecrane războiul crîncen al liniilor de bătălie, războiul eroic al partizanilor, războiul ocult al serviciilor de informații, războiul copiilor, femeilor și bătrînilor rămași în spatele frontului, am văzut războiul atingînd paroxismul crimei în lagărele de exterminare naziste, ba am văzut uneori și un război mai mult sau mai puțin vesel, în vodeviluri cinematografice de circumstanță. *Cîntînd despre Arizona* are totuși o notă de originalitate prin lumea pe care o dezvăluie: omul oarecare în război, sau — mai precis — tînărul oarecare. Nici tineretul însuflețit de idealuri eroice, luptînd cu arma în mînă împotriva cotropitorilor nici colaboraționiștii, trădătorii. Cineaștii cehi își încep și termină filmul cu o anchetă întreprinsă în rîndul tînărului oarecare din Cehoslovacia contemporană. *Ce știți despre război? Dar despre ocupația nazistă?* Răspunsurile nu sînt grozave. Tinerii cehi care vorbesc par a se interesa mai puțin de aceste lucruri grave preferînd, pare-se, întrebări de genul: „*Vă place twistul? Dar cocteilul de ananas?*" Răspunsurile le dau tot autorii — scenariștii: Václav Sklenár Frantisek Kozik, regizor; Vaclav Sklenár — prin filmul propriu-zis. Eroii sînt niște adolescenți orășeni



„Cîteva din momentele filmului au valoarea unor schițe-portrete". (Priviți acest mic „führer" din colonia de muncă). Rețineți operatorul: Jan Nemecek.

trimiși de naziști să sape tranșee. O ceată de flăcăi care nu-și fac prea multe probleme. Sapă tranșee, le joacă farse paznicilor — niște rezerviști austrieci obosiți de război — sau fredonează un cîntec al cărui refren „Arizona-Texas" dă adresa filmelor western văzute de tineri înainte de ocupație. Din cînd în cînd mai au cîte o aventură galantă, joacă poker sau trec prin emoția unui atac aerian în care piere unul din băieți fără ca aceasta să provoace cine știe ce dramă. Viața curge domol, firesc, ca într-un film de Ermanno Olmi, banalul devenind semnificație. Cînd unul din băieți scapă întrebarea: *Oare unde or fi partizanii?* imaginațiile încep să lucreze. Băieții încep să adune cartușe, își propun să facă rost de o armă, ba chiar copiază din biroul șefului nazist harta cu amplasamentul liniei fortificate.

Toate acestea însă nu ies din cadrul refrenului „Arizona-Texas", băieții visîndu-se cavaleri ai preeriei, șerifi sau cow-boy. Atitudinea de revoltă a băieților împotriva ocupanților e elementară, provine din însăși natura lor umană, fără a se ridica la conștiința angajată a luptătorului.

Stilul documentarist al regiei și compoziției cadrelor (operator Jan Nemecek) convine mult acestui film cu acțiune lentă în care momentele „tari" se succed la intervale destul de lungi. Cîteva din aceste momente au valoarea unor schițe-portrete... Unul din micii „führeri" ai coloniei de muncă e surprins în camera sa cu pereți tapisați cu fotografii decupate din revistele „Signal" și „Der Adler". La culcare, acesta face gimnastică privind evlavios spre reproducerile după sculpturile naturaliste și stupide ale lui Arno Breker care a dat celui de al III-lea Reich un batalion de atleți cu mușchi arieni din marmora cea mai ariană. În orele de odihnă, micul „führer" stă întins în patul de campanie mișcîndu-și cizmele în ritmul pașilor de gîscă ai cadenței oficiale Wehrmacht și se visează intrînd în coloanele de paradă ale fotografiilor de pe pereți.

Pretextul anchetei publicistice cu care se începe și termină filmul — realizat sugestiv prin fotografii (aproape gazetărește) — dă acestei opere cinematografice o notă de colocviu cu spectatorul tînăr, o discuție lipsită de ostentație dar nu și de morală.

Atanasie TOMA

CRONICHETA



„Șeful bandei adulat de toți. Sau mai precis temut și respectat. Relele deprinderi par a nu fi anulat totuși, pe aceste fețe, grăuntele de copilărie.

BANDA

Iată unul din filmele medii pe care un gazetar le socotea cel mai dificil de analizat, piatra de încercare a abilității criticului. Totul este de o impresionantă corectitudine profesională în această peliculă poloneză regizată de Zbigniew Kuzminski: de la alegerea interpreților — adolescenți delincvenți aduși într-o casă de reeducare din Polonia de azi — pînă la montajul minuțios gîndit, calculînd abil efectele, derutînd spectatorul ca în cel mai iscusit „western psihologic", pînă la surpriza finală. Filmul începe după toate canoanele genului — cu acțiunea aproape de sfîrșit (cîteva secvențe înainte desnodămîntului): delincvenții gata de a fi eliberați pentru că au dovedit o comportare bună, dau lovitura de grație încrederii acordate de director. Pun la cale un furt chiar în ajunul plecării. Secvența e filmată de Boguslaw Lambach cu arta de care sînt capabili talentații operatori polonezi (umbrele au relief, noaptea — strălucire, chipurile — mister), fizionomiile tinerilor sînt de un firesc impresionant, ca într-un ciné-vérité filmat la un autentic institut de reeducare, planurile sînt cînd lente cînd nervoase, ritmul dezordonat sugerînd aproape fizic, tensiunea băieților. Urmează o lungă, deloc întreruptă retrospectivă, o detaliere a biografiei unuia dintre eroi care nu ne face, într-un comentariu „off" decît o singură precizare „cu mine e altceva. O poveste pe care n-o cunoaștem decît eu și directorul". Destul ca să ne amorseze interesul. Că el nu se mai susține pe parcurs în toată acea fugă sentimentală, în conflictul — cam strident patetizat — dintre fiul neglijat și mama egoistă ce își amintește că are și ea dreptul să se îndrăgostească, să fie fericită uitîndu-și datoriile materne — e altă istorie. Dar, pentru început, sîntem stîrniți în urmărirea dramei aproape tot cu aceeași iscusință a „suspens"-ului ce ne cucerise într-un film cu o tematică similară, din care, poate, s-au inspirat colegii polonezi, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*. Dar aici începe deosebirea între pelicula mediocră și capodoperă, între meșteșug onest și măiestrie. Între piesa de serie și unicat. În timp ce rădăcinile filozofice din strălucita polemică a lui Richardson erau adînc implîntate într-o realitate concretă, iscînd întrebări cardinale ale zilelor noastre, filmul polonez nu e datat, plutește într-un deplin vag problematic și istoric. Se creează, de aceea în jurul personajelor un vid uman care le explică doar ostilitatea, agresivitatea față de societate, nu și benigna capacitate de a-și valorifica ulterior energiile. De aceea, solidarizarea „bandei" din final, într-un gest eroic, social, e surprinzătoare (ceea ce au dorit realizatorii creînd „false piste" ca în „policier"-ul clasic) dar de loc convingătoare, logică (ceea ce, de bună seamă n-au mai intenționat). De dragul schemei tradiționale, ei au neglijat realitatea, tăindu-și singuri posibilitatea unui film în care cele cîteva subtile teste de psihologie a delicvenței juvenile să fie fructificate într-o operă cu semnificații superioare. Nu o forțată „actualizare" ar fi salvat de mediocritate pelicula, ci o penetrație artistică inteligentă, curajoasă, lucidă, în solul fecund al realității socialiste în care aceste probleme își găsesc o cu totul altă rezonanță, pondere umană.

Al. C.

UN ȘOARECE PRINTRE BĂRBAȚI

Adolescenții lui Cocteau, fascinați de imaginea unei lumi misterioase, mitomani ai aventurii polițiste anticonformiste, care ar privi cuplurile de spărgători din filmul lui Jacques Poitrenaud, ar fi cel puțin decepționați dacă nu revoltați.

Nici urmă din acea tainică aureolă născută din presupusa superioritate miraculoasă a eroului din afara legii asupra burghezului cumsecade. Dimpotrivă. Eroii principali își păstrează de ani de zile respectabilitatea mijlocie, acționînd ca spărgători în haine sport, cu șepci în carouri, ca niște gentlemeni care joacă tenis de două ori pe săptămînă, pentru păstrarea formei fizice. Și asta, așa cum se cuvine într-un film franțuzesc pînă în măduva oaselor, nestingheriți de polițiști, absenți — ca de obicei — acolo unde e nevoie de ei, sau sosind zgomotos cu cîteva minute prea tîrziu. Cei doi indivizi care prin faptele lor ar trebui să fie cel puțin teribili se dovedesc stîngaci și inabili. O adolescentă fragilă, cu lecturi din Maeterlinck și pasiune pentru Judex, deci cu o sumară „pregătire teoretică" în materie, îi domină cu ușurință, iar adversarul lor cel mai redutabil se dovedește a fi pînă la urmă tot un „amator" abia ieșit din copilărie. Deși cei doi depun în profesiune o pasiune de filatelist, o delicatețe, grație și seriozitate de chirurg, ei nu reușesc niciodată în afaceri decît fie datorită unei șanse neașteptate, fie datorită imbecilității urmăritorilor sau victimelor.

Filmul lui Poitrenaud în care există o încercare de continuă răsturnare a semnificațiilor avea premisele să devină o parodie excelentă. El nu atinge însă nici o bogăția scînteietoare de spirit a altor filme de acest gen, nici perfecțiunea de elaborare a comediei cinematografice clasice, din al cărei arsenal filmul utilizează numeroase efecte. Acest lucru se resimte cel mai pregnant în final. Construit pe tipul urmăririi clasice burlești, el este lipsit de putere de atracție și eficacitatea comică a acesteia. Gagul, așa cum este utilizat aici, necesita ritmul său propriu. Se ajunge astfel la o situație paradoxală a unei înlănțuiri de efecte comice reușite în sine, care generează un stil în multe locuri trenant, lipsa de ritm anulînd însăși calitatea efectelor comice. Interpretat admirabil de Dany Saval (Lucile), Louis de Funès (Marcel), Maurice Biraud (Francisc), Dany Carrel (Sylvie), cu o imagine izbutită realizată de Marcel Grignon, *Un șoarece printre bărbați* rămîne, totuși, o comedie spirituală și antrenantă, fără prea multe pretenții.

Radu GABREA

„Domnul" Gabin fără surprize

De la un timp, Jean Gabin ne oferă tot mai rar surprize. De altfel, admiratorii săi fideli nici nu doresc să-l întîlnească în ipostaze neprevăzute. Mulțumirea supremă în cazul lui este, dimpotrivă, aceea de a ști fără cea mai vagă îndoială că, intrînd la cinema, vor regăsi de fiecare dată pe dreptunghiul alb de pînză același tip, definitiv impus conștiinței publice. Indiferent de hainele pe care le poartă, indiferent de întîmplările prin care trece, indiferent de ambianța în care evoluează. Între muncitorul din *Strada preeriilor*, să zicem, magnatul financiar din *Marile familii* și inspectorul de poliție Maigret



Începutul timid — al unei idile juvenile. Interpretează: Renata Kossobudzka și Maciej Damiecki (Banda).



Nimic nu mai cade... O ruletă „ad-hoc" pentru banda burlescă din comedia lui Poitrenaud.

Doi mari actori ai filmului francez (al treilea nu mai contează): Gaby Morlay şi Jean Gabin.



deosebirile se şterg în ultimă instanţă pentru a lăsa loc unei imagini unice, binecunoscute, imaginea actorului care ajustează toate rolurile pe măsura lui. Dar ce măsură!...

Mereu egal cu sine, Gabin rezervă spectatorilor satisfacţii de un ordin special. Cu Gabin, şocurile sînt cel mai adesea excluse; se circulă ca pe o şosea asfaltată, de-a lungul căreia nu răsar cotituri neaşteptate, intersecţii periculoase, denivelări sau hopuri şi se ajunge confortabil la destinaţie. Desigur, inconvenientul monotoniei nu e evitat întotdeauna. Dar, neîndoielnic, trebuie să fii un mare artist ca să poţi răspîndi în jur un astfel de echilibru stabil. Şi spectatorul se lasă fascinat, se simte bine să fie condus într-o zonă ferită de cataclisme, pe care aş numi-o zonă de „securitate psihologică". Pe această însuşire a actorului — care nu depăşeşte niciodată o anumită adîncime a investigaţiilor sufleteşti, care nu se complică decît în limite foarte lesne suportabile — mizează în fond cele mai multe producţii anume gîndite şi realizate pentru Gabin. O probează o dată în plus, filmul *Domnul* al lui Jean Paul Le Chanois.

Subiectul piesei lui Claude Gevel, luată ca bază a adaptării cinematografice, are implicaţii sociale sau psihologice cu totul derizorii. Sîntem în plin teatru bulevardier, amabil şi „roz", cu un domn bătrîn şi bogat care se constituie mentor şi protector al unei foste cameriste, cu o familie nu mai puţin bogată unde respectabilul domn se angajează, din amuzament, ca „maître d'hotel", cu nelipsitele variaţiuni pe tema infidelităţii conjugale şi, bineînţeles, cu un final amuzant în care toată lumea se împacă şi adevărata identitate a stilatului servitor e dată pe faţă. Dacă substanţa intrigii e foarte diluată, în schimb lui Jean Gabin i se oferă o partitură cum nu se poate mai convenabilă.

Protagonistul se simte la largul său şi ca bancher şi ca valet, pentru că în ambele cazuri rămîne invariabil el însuşi. Masiv, dar nu greoi, nonşalant dar nu lipsit de supleţe, măsurat în tot ce face dar păstrînd o anumită spontaneitate a gestului şi a expresiei, avînd în orice împrejurări cea mai indicată atitudine şi găsind prompt răspuns oricărei întrebări, comportîndu-se impecabil, Gabin nu încetează o clipă, de la un capăt la celălalt al peliculei, să fie „Domnul" pe care îl anunţă titlul. Prestanţa lui impune tuturor şi autoritatea fără fisură a bogătaşului e reversul politeţei prevenitoare dar inflexibile a valetului, devenit pe neobservate stăpînul casei unde serveşte.

Să recunoaştem, virtuozitatea interpretului (printre partenerii căruia se remarcă Liselotte Pulver, Philippe Noiret, Mireille Darc şi regretata Gaby Morlay) salvează filmul, îl menţine pe linia de plutire. Se simte şi „mîna" formată a lui Jean Paul Le Chanois care, descriind cu umor şi ironie subţire familia unde Gabin soseşte ca valet, pare să-şi fi amintit că a realizat acum cîţiva ani faimoasa serie *Tata, mama, bona şi eu*.

„Domnul "Gabin are o eleganţă şi o precizie geometrică reconfortante, transmite o senzaţie de siguranţă calmă, ca o suprafaţă perfect plană, albă, pe care nu cade nici o umbră. E mult, e bine, şi totuşi poate că lipseşte ceva — o tresărire, o scînteiere pe care să nu le fi văzut altădată.

Mihai LUPU

CE OM, NIKULIN ĂSTA! (APORT, MUHTAR)

Eşti tentat, eşti obligat să aplauzi de la început fericita alegere a interpreţilor de către realizator. Protagonistul filmului? Muhtar! Partenerul lui? Nikulin (celebrul actor, actor de circ, actor de teatru, excelent actor de film, amintiţi-vă *Cînd copacii erau mari)*.

Aport, Muhtar! Şi Muhtar îşi ascultă stăpînul, ca orice cîine credincios. Un cîine autentic şi...un mare interpret. Nu rîdeţi! Totuşi nu asupra virtuozităţii interpretative a lui Muhtar sau nu numai asupra acestui aspect vrem să insistăm. Sîntem introduşi de la începutul filmului sovietic într-o lume foarte puţin cunoscută. Într-un departament al miliţiei se dresează cîini pentru diverse acţiuni speciale de urmărire, de cercetare. Fiind foarte puţin familiarizaţi cu munca, cu preocupările acestei lumi, eşti prins de la bun început de atmosfera acestui film, pentru aspectul lui aproape documentar. Bineînţeles, aprecierea rămîne valabilă numai pentru început. Realizatorii au mers mult mai departe. Meritul lor constă în a fi găsit într-un domeniu în care lucrurile se desfăşoară riguros, matematic, poezia unei munci creatoare. Toată spirala pe care evoluează „inadaptabilul " Muhtar, de la sosirea lui şi pînă la cele mai îndrăzneţe misiuni (la care va ajunge) nu este altceva decît graficul, în fond foarte complex, al unei voinţi omeneşti. Al efortului pe care-l face miliţianul interpretat de Nikulin să modeleze „caracterul" impetuosului cîine.

Reîntîlnirea cu marele actor ne oferă momente de emoţie artistică. O regie care a găsit cel mai potrivit limbaj, discret, profund, sensibil, expresiv, al apropierii între un om şi un cîine, trebuie aplaudată. Un exemplu? Unul din multele. Miliţianul vine noaptea în cuşca lui Muhtar pentru a-i ţine de urît. „Te obişnuieşti greu printre străini"... Şi aşa se împrietenesc cei doi. După accidentul cîinelui, prietenul lui, omul, îşi ia de la capăt toată munca grea de instruire. O face cu dragoste, cu nesfîrşită răbdare. Sînt momente în care tu, spectator, începi să-ţi pui întrebări, destul de jenate poate, cu privire la răbdarea ta faţă de celalţi din jur. Şi după accident, incapacitatea de muncă a lui Muhtar se va solda...cu o pensie viageră, un gest de profundă omenie a minunatului personaj creat de scenarist. Supremul omagiu pe care-l aduci regiei: Îţi vine să spui: formidabil! ce om trebuie să fie Nikulin ăsta!

Vera COSTIN



Un recital „Nikulin" şi un debut surprinzător de cinematografic: Muhtar.

cinema
tele-ECRAN



Unii telespectatori reproşează interpretării un stil dostoievskian.

CAMUS pe micul ecran

Televiziunea a avut o idee excelentă (dintre acelea câre — har Domnului! — abundă în ultima vreme pe „micul ecran" românesc, ecran concurîndu-l pe celălalt, de pînză, „micul ecran" amenințînd să devină „marele ecran"): a luat-o înaintea teatrelor şi a pus în cadru piesa unui mare şi controversat autor contemporan, cunoscut la noi numai printr-un roman tradus de curînd, *Ciuma*. *Neînţelegerea* lui Camus a fost un spectacol de elevată ţinută artistică, de la interpretare la montaj, de la decor la banda sonoră, semnat de un pasionat om de cultură: regisorul Dinu Cernescu. Cred că marele merit al regiei a fost acela de a nu se fi lăsat dominată de prestigiul autorului. Ea s-a situat cu deliberare pe un plan de egalitate cu autorul respectiv, singurul mod, consider, de a putea deschide o dezbatere de idei, o condiţie a dialogului intelectual contemporan. Servit de un text literar (dramatic literar) de o valoare greu contestabilă (restituit în româneşte cu nerv şi cu inteligenţă — în ciuda unor carenţe — de Catinca Ralea), Cernescu nu a evitat, dimpotrivă, să compună un spectacol clasic, în sensul propriu al termenului. Aparent lipsită de inovări, regia lui aduce o „inovaţie" calitativă în peisajul nostru teatral, bîntuit în ultima vreme de experimente, modernisme, „cîrlige" şi năzdrăvănii. El îşi „scrie frumos" ideile regisorale, nu simulează „neglijenţe" fals neorealiste. În acest dialog cu şi despre Camus, regisorului i-au dat replica actori de foarte bună calitate chiar dacă inegali unii, şi uneori, raportaţi la cerinţele textului. Mai cu seamă treimea celor din han — mama, fiica, servitorul — poartă răspunderea majoră a succesului piesei. Două tragediene de mari resurse — Eliza Petrăchescu (din păcate rar solicitată pe scenele noastre) şi Olga Tudorache — îşi dispută cu Gheorghe Dinică (una dintre personalităţile teatrului contemporan românesc), gloria de a fi întrupat scenic un clasic al scrisului contemporan. Profund opuse temperamental, cele două interprete au avut, sfătuite desigur şi de regisor, suprema inteligenţă scenică a marilor actori: s-au secondat, s-au ajutat mutual, evitînd recitalul individual, concurenţa reciprocă a personalităţilor. Au sudat astfel un cuplu de neuitat, cutremurător, suma de valoare a căruia este cu mult, cu foarte mult mai mare decît suma aritmetică a valorilor numerice (fie şi maxime) pe care le-ar fi putut atinge individual. În colocviul care a urmat spectacolului, s-au subliniat idei importante, s-a discutat (în termeni cam şovăitori, e drept) despre autor dar, ca de obicei, despre interpreţi, regie, decor, operatori, montaj nu s-a suflat o vorbă. Şi cît de bogată în sugestii, capabilă să evidenţieze ideea

Doi actori care şi-au dat strălucit (unul mai de mult: Olga Tudorache, altul recent: Emeric Schäffer) proba cinematografică pe micul şi marele ecran.



„Telecinema"

Sub titlul „Telecinema", televiziunea programează frecvent proiecţii de filme (mai mult ori mai puţin valoroase) îmbrăţişînd o foarte largă arie de teme şi genuri. Personal, nu sînt un adept al acestor emisiuni, cu toate că e greu de contestat utilitatea lor. Reticenţele mele pornesc de la metamorfoza pe care o suferă filmele cînd apar la televizor. Dimensiunea diferită a ecranului de cinema faţă de cel de televiziune şi condiţiile specifice de retransmitere a imaginii fac să se piardă pe drum multe detalii ale compoziţiei cadrului, adîncimea cîmpului vizual, nuanţele peliculei alb-negru etc. Dar dacă ţinem seama de rolul important pe care îl joacă televiziunea în răspîndirea largă a culturii cinematografice, în recrutarea şi formarea unor cinefili care să vadă într-un film mai mult decît un simplu divertisment, micile impedimente de ordin artistic de care vorbeam trec pe planul al doilea.

Emisiunile de pînă acum ale televiziunii consacrate activităţii cinematografice nu au depăşit, ce-i drept, sfera informării imediate cu privire la filmele programate pe ecrane. Aci este loc de mult mai multă inventivitate, de un spirit mai ascuţit pentru a schiţa cît de cît o ierarhie a valorilor, dar, în esenţă, emisiunea nu poate servi decît un ţel pur informativ. În schimb ce satisfacţii consistente — aliind agreabilul cu utilul, a oferit reuşitul ciclu de emisiuni „Comici vestiţi ai ecranului", prilej de a trece în revistă pagini glorioase ale istoriei filmului mut, de a ne edifica asupra personalităţii unor mari talente ale ecranului, asupra mecanismului şi subtilităţilor gagului cinematografic — într-un cuvînt un ciclu cu o pronunţată funcţie culturală, educativă. Secvenţele antologice ilustrînd expunerile ţineau încordată atenţia pentru că prin ele pătrundeam într-un univers creator despre care începusem să aflăm cîte ceva, care ne atrăgea şi nimeni n-ar fi vrut să scape măcar un singur detaliu de mişcare, de atitudine, de mimică.

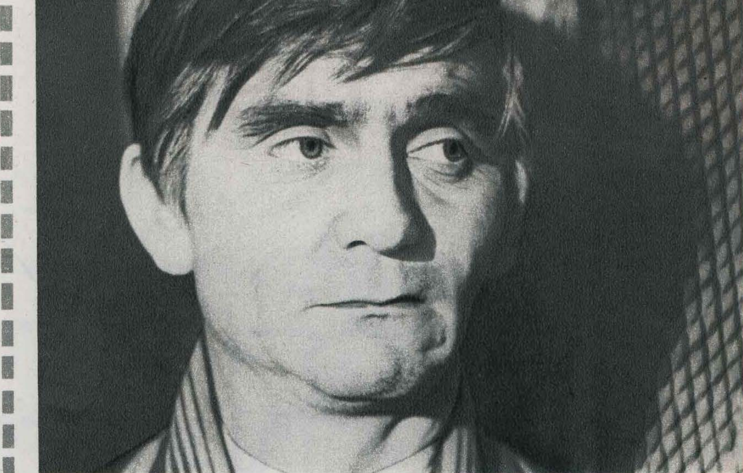
Recent, cu o emisiune „Gérard Philipe", a fost inaugurată seria unor programe de cultură cinematografică dedicate marilor actori ai ecranului. Şi în acest caz interesul telespectatorilor a fost stimulat din capul locului printr-o degajată şi agreabilă punere în temă, făcută cu naturaleţă şi în cunoştinţă de cauză despre arta marelui actor francez. Latura informativ-biografică a predominat; un schimb de opinii mai consistent despre stilul interpretativ al lui Gérard Philipe, despre particularităţile personalităţii lui cu totul ieşite din comun, ar fi sporit calitatea emisiunii. Oricum, esenţial rămîne faptul că pe această cale, împletind comentariul, analiza critică, discuţiile vii despre cinema — cu selecţia unor fragmente din filme care să exemplifice bogat ideile dezbătute, televiziunea dispune de mari posibilităţi. Cu concursul Arhivei naţionale de filme şi recurgînd la o diversitate de mijloace specifice televiziunii, emisiunile de cinema pot deschide largi orizonturi telespectatorilor către cunoaşterea valorilor celei de a şaptea arte.

M. L.

fundamentală a piesei, ar fi fost numai interpretarea dată de Dinică servitorului. Nu aici, într-o cronică a *„spectacolului“ Neînțelegerea* este locul să stabilesc dacă autorul are și cîtă dreptate sau dacă n-are și de ce, punîndu-și piesa-demonstrație sub semnul fatalismului. Nu cum ar *fi trebuit să fie* sau cum *aș fi vrut eu să fie*, ci *cum a scris-o* Camus se cuvine judecată lucrarea. Or, refuzînd determinismului istoric și social rolul preponderent, estompîndu-l, trecîndu-l într-un plan secundar, de contingență, renunțînd pînă și la dreptul de demiurg al creatorului literar, dramaturgul își lasă personajele în voia destinului, categorie inexorabilă, operînd în cîmpul uman în virtutea unor legi neomenești. Asta mi se pare ideea-pivot a piesei, idee personificată de servitor. Și Cernescu a înțeles acest lucru esențial. Încă de la acel memorabil traveling pregătitor (menit mai puțin să înfățișeze decorul dramei, cît să inculce sentimentul unui univers încarcerat, din care nu există ieșire decît în moarte), regisorul sugerează cu finețe ideea dominantă: iraționalul destinului. Mai întîi un prim-plan halucinant pe care aparatul întîrzie conștient că stîrnește spaima pe care ți-o provoacă un detaliu ininteligibil, cifrat cîtă vreme îi ignori contextul, o imagine fără corespondent, imposibil de pus în relație cu un reper de cunoaștere anterior. O mișcare ezitantă de retragere și în cadru intră un capăt de coridor și o ușă barată de umbra unei grinzi, ușa în spatele căreia se va consuma un act de neocolit al acestei tragedii moderne. Început de secvență punctat de un sunet anodin: zgomotul reverberat al unei picături de apă, căzînd ritmic într-o tinichea. Sunetul e aparent absurd, dar de-a lungul acestei incursiuni prin han, printr-o lume închisă în cușcă, trezește o neliniște ce se va preface într-o insuportabilă tensiune senzorială. Inspecția coridorului cu odăi dezvăluie o fracțiune de secundă, într-o nișă, un profil vag luminat, cu o privire absentă: prima apariție, fără semnificație s-ar părea, a destinului. Investigarea continuă, aparatul se strecoară temător pe lîngă ziduri, încearcă să iasă din coridorul strîmt, înregistrează nedumerit o umbră pe zid — o roată de car din curte proiectată pe var — și pătrunde în sala comună a hanului. Atmosfera e la fel de sufocantă și obiectivul investigator caută lumina, aerul de-afară, solicitîndu-le celor două ferestruici ogivale și cu gratii, care dau în curtea mohorîtă. În planuri-rapel pe parcurs, regisorul menține ideea destinului tutelar, pe care omul nu-l poate îndupleca, a destinului cu care nu există posibilitate de comunicare. O piesă amară, dezabuzată, cutremurător de tristă, a unui Camus însingurat, care desfășoară un talent extraordinar ca să demonstreze o teză discutabilă, oricum profund-pesimistă: cea mai cumplită formă de singurătate omenească e cea divizată, nu cea individuală, singurătatea omului între oameni singuri. Vreau să menționez două dintre numeroasele momente de compoziție inteligentă a cadrelor. Scena în care fiica își destăinuie pentru prima dată năzuințele solare, dorul de evadare în sud. Interpreta (Olga Tudorache) stînd cu spatele la aparat, contemplă, rezemată de balustradă, o scară goală — simbol al unei porniri în sus — părînd un drum de eliberare, cum credem atunci, la început, în realitate un drum închis (scara duce la camera crimei), cum vom constata mai tîrziu. În fine, a doua „scenă de regisor“: în odaia victimei conversația care evocă țărmurile însorite ale Africei, continentul exotic în care lucrurile sunt ceea ce sunt (nu-și modifică adică monstruos dimensiunile și sensurile), este privită de aparat printr-un geam pe care se scurge ploaia. În acest univers rece, descărnat, neuman, unde se desfășoară acțiunea piesei, fețele interpreților apar (cadrate prin sticla udă) deformate, urîțite ca într-o viziune de coșmar: o altă modalitate regizorală de aluzie la destinul care le mutilează oamenilor conștiințele, sufletele, fața fiind — potrivit sentenței antice — oglinda sufletului.

În ciuda unor neînsemnate carențe de interpretare — jocul uneori timid al lui Emeric Schäffer, handicapat de o cunoaștere imperfectă a rolului (sufleurul s-a auzit des în scenele cu victima), prezența lineară a Ancăi Roșu, cum și stilul patetic Dostoievski imprimat unor momente mamă-fiică — spectacolul televiziunii, prin puternicele personalități creatoare care l-au animat — de la regie și actori, la decor și la șeful operator (extraordinarul „ochi“ al lui Niță Nicolaie) — merită toată lauda.

Romulus VULPESCU



Oare de ce acest admirabil actor de film (dovedit aici), Rauțki, e atît de neglijat de regizorii noștri?

„Remake“ la televizor

Numele lui Ion Barna nu este desigur dintre cele mai des întîlnite pe genericul micului ecran. În schimb este un nume care s-a impus de la prima sa apariție cu o lucrare de mai mari proporții, cum a fost cu aproape doi ani în urmă emisiunea de „Teatru în studio“ cu „Oamenii sărmani“ după Dostoievski. A fost descoperit atunci cu uimire, dar și cu satisfacție un regizor de film, realizînd încă în transmisie pe viu, nu un spectacol de teatru cu oarecari virtuți cinematografice, ci un film de televiziune în adevărata accepție a acestui gen de artă.

Am vizionat de curind și cu mare întîrziere (explicația pentru aceasta nu ne-o poate da decît studioul) înregistrarea pe peliculă a acestei realizări, cinematografică încă de la faza ei teatrală. Primordiala calitate a acestui film mi se pare faptul că el a fost gîndit în imagini și că aceste imagini au devenit expresia materială a ideilor textului. Ion Barna, ca majoritatea regizorilor de la televiziune de altfel, își realizează spectacolele sau în cazul de față filmele, după ecranizări proprii. Pentru „Oameni sărmani“ însă, ca și pentru „Medeea“ dealtfel, termenul de ecranizare mi se pare însă impropriu, sau incomplet. Pentru că niciuna, nici cealaltă nu au avut la bază o simplă ecranizare, ci adevărate scenarii, în care textul inițial a fost filtrat prin personalitatea scenaristului-regizor, care, fără a trăda cu nimic nuvela lui Dostoievski, de pildă, i-a conferit o interpretare contemporană, a oferit telespectatorilor datele necesare înțelegerii ei, astăzi. Dar scenariul nu poate fi nicicum despărțit de rezultatul final, filmul: pentru că așa cum spuneam, în primul rînd el a fost gîndit în imagini. „Oameni sărmani“ pe micul ecran are o plasticitate care rezultă din ideile textului, ce reușesc a ieși din cadru, și a comunica direct, nemijlocit cu telespectatorul. Iată secvența în care Varia primește o floare, o mușcată. Așezată în fața ferestrei dînd într-o curte tristă și mizeră, floarea care aproape că nu se vede, capătă în ciuda bucuriei Variei și a zîmbetului bun și jenat al prietenului ei, proporții de simbol. Deși nu se spune un singur cuvînt despre aceasta, tu, telespectator, așezat în fața ecranului, vezi cu ochii minții cum se ofilește mușcata, cum se sufocă în mizerie și tristețe, așa cum în fiecare clipă se ofilește și se usucă viața celor doi oameni sărmani din fața ei. Sau plecarea Variei într-un iureș de amară veselie, mai rea decît cea mai rea tristețe, lăsînd în urmă o senzație de pustiu, de frig. E ca și cum s-a închis orizontul. Și nimic nu putea să redea mai bine această idee, decît picioarele omului încălțate în cizme, care se tîrîie greoi pe caldarîm. Numai caldarîmul și cizmele, atît. Nici o perspectivă, nici o lumină, nici o fată.

Doi actori excelenți, Leopoldina Bălănuță și Constantin Rauțki, au dat o intensă viață interioară celor doi eroi. Și aceasta este o altă calitate a filmului lui Barna — aceea că pentru regizor, omul este principalul său mijloc de expresie, că el dezbate idei, așa cum spunea Barrault de curînd, *pentru* și *prin* oameni. Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim mai mult asupra acestei excelente realizări a Studioului nostru de televiziune, unica de felul acesta pînă acum, rătăcită printre filmele muzicale, care sînt necesare nu zic, dar parcă nu numai ele, căci „Oameni sărmani“ mi se pare a fi cea mai convingătoare pledoarie pentru mai multe filme de conținut și înaltă ținută artistică, specific micului ecran.

Mariana PÎRVULESCU

„Val-Vîrtej“ va eșua?

Cînd acum vreo doi-trei ani, pe ecranele televizoarelor apărea pentru prima dată echipajul „Bătrînei carapace“, copiii se și vedeau călătorind spre mările sudului, iar noi, oameni maturi, care ne rușinăm de prezența celor „Trei mușchetari“ pe ultimul raft al bibliotecii, recăpătam cîte o jumătate de oră la două săptămîni o dată, nostalgia marilor aventuri.

„Aventurile echipajului Val-Vîrtej“ era un ciclu reușit, vesel și reconfortant, instructiv pentru „pionieri și școlari“ și chiar pentru părinți și bunici, care, asistînd cu totul ilegal la emisiune, nu au uitat mai puțin de unde izvorăște Nilul și unde s-a scufundat Atlantida. Ciclul semnat de Octavian Sava și Titi Acs avea așadar toate virtuțile unui bun roman de aventuri în imagini indicat pentru toate vîrstele: și poznele legendarului baron Münchhausen și amabila distracție a lui Paganel și curajul căpitanului Val-Vîrtej și înțelepciunea precoce a mezinilor Irina și Ionuț și locuri noi și oameni de pe alte meleaguri și mai ales... aventura. Au existat în ciclu emisiuni care se țin minte și dacă ar fi să ne referim numai la ultimele șase luni de pildă, tot am putea cita cele trei serii ale lui „Jeti, omul zăpezilor“ sau cele cuprinzînd aventurile din pădurea irochează. Ne gîndeam chiar și ne gîndim și acum că, devenite filme, aceste serii și alte cîteva din anii trecuți, n-ar face desigur o figură mult mai rea decît alte seriale de același gen. Filmarea celor mai reușite emisiuni din ciclul „Val-Vîrtej“ ar fi permis de altfel mai mult decît reluarea unora din ele în mod normal sau, în cazuri de forță majoră, ea ar fi asigurat și o mai mare exigență a studioului față de ultimele emisiuni, în sensul în care acestea, dînd vădite semne de oboseală, ar fi putut fi înlocuite cu cele mai vechi, dar — paradoxal — mai pline de prospețime. Pentru că tocmai prospețimea și tinerețea au lipsit ultimelor aventuri ale bătrînei carapace în piramida faraonului sau, mai recent, în descoperirea cosmonauților. Undeva, parcă, fantezia scenariștilor ca și a regizorului și scenografului pare să fi atins fundul sacului care promitea la început inepuizabil. S-au pierdut pe drum caracteristicile unor personaje, au devenit monotone prin autopastișare diversele acțiuni și situații, obositoare prin repetarea detaliului însăși... aventura. De acum știm că indiferent în ce situație, baronul Münchhausen care a uitat să mintă va rămîne de cart, va adormi sau va permite, naiv, dușmanilor, să treacă. Nu avem nici o îndoială că dacă va apăsa pe un buton se va produce o catastrofă, dacă va fi trimis undeva va încurca lucrurile, dacă va trebui să dea dovadă de curaj va tremura de frică etc. etc. Și dacă baronul nu ne mai oferă nici un fel de surpriză, cu Paganel lucrurile nu stau mai bine, distratul savant fiind cît se poate de „terre à terre“ în ultimul timp și avînd singur monopolul situațiilor științifice. Această monotonie a scenariului, această oboseală a imaginației se răsfrînge direct și nemijlocit în regie, în jocul actorilor, în imagine. Sînt pe cale de dispariție cadrele largi, aerisite (în ultima emisie, operatorul a trădat, de pildă, că „Bătrîna carapace“ nu este decît o biată barcă cu motor) totul tinzînd să apară mărunt și îmbîcsit. În jurul eroilor decorul e amorf (imaginea unui documentar de la Arrnau nu înlocuiește efortul creator al decoratorului), iar actorii par să fi renunțat — poate cu excepția lui N. Gărdescu și Dan Tufaru — să caute și să găsească mijloace variate de expresie. Cert este că dacă nu se va face un efort de redresare, această idee generoasă care a fost „Aventurile echipajului Val-Vîrtej“ va eșua în cenușiu și neinteresant. Ceea ce din punctul de vedere al „pionierilor și școlarilor“ și chiar al părinților și bunicilor ar fi absolut de nedorit. Pentru că „Val-Vîrtej“ este încă o emisiune așteptată, urmărită, comentată. Și tot ce s-a realizat pînă acum o obligă să rămînă ca atare.

Dana MUȘAT



Se pune la cale un furt senzațional în piramide.

Un echipaj vesel, pornit pe aventură: Dem. Savu, Tudorel Popa și simpatica Irina.

Discuţii

realism 20

RET REALIT



Un S.O.S. desnădăjduit lansat de întregul film al lui Antonioni.

Cu capul în jos

Foarte tîrziu vin la noi opere care au marcat etape în creaţia unui mare cineast. Şi a unei şcoli de film, a unui curent de rezonanţe internaţionale. Am văzut, de pildă, *Cele 400 de lovituri* ale lui Truffaut după ce fluxul noului val se retrăsese şi această operă capitală pentru filmul contemporan francez, cu prozeliţi în întreaga lume, ne ajută să înţelegem retrospectiv, la o distanţă considerabilă, ceea ce crease viabil, sănătos, curentul degenerat curînd într-o modă. Pe Bunuel l-am cunoscut doar cu o povestioară minoră, *Fecioara*, Bergman a debutat la noi periferic, cu acea peliculă în triviala traducere a D.R.C.D.F. ului: *De-aş fi mamă!* Nedreptăţit şi el, Antonioni ni s-a prezentat cu tulbura *Aventură*, ca să ajungem abia astăzi să vedem unul din filmele lui de început, *Strigătul*, ghid în labirintul unui complicat artist contemporan. Căpătăm astfel o viziune deformată, cu capul în jos, asupra evoluţiei unei creaţii, a unei biografii artistice. Nu e deci vorba de o pretenţioasă informare „la zi", de un lux cultural, ci de o necesitate de-a cunoaşte drumul unui artist care ne-ar scuti de greşeli în interpretare sau pur şi simplu de impermeabilităţi. Am convingerea că dacă am fi parcurs cronologic dificila creaţie antonioniană, altfel am fi întîmpinat *Aventura*, altfel am fi pregătiţi pentru creaţii superioare, ca *Noaptea*, *Eclipsa* şi — mai ales — pentru „capodopera de ruptură", revelaţia unui drum nou cum e socotit de critica mondială şi de autorul însuşi *Deşertul roşu*.

Un strigăt de deznădejde

Strigătul presupune patetism, violenţă a acumulărilor, un S.O.S., un fel de „catharsis" al disperării umane. Şi totuşi *Strigătul* lui Antonioni e permanent înnăbuşit într-o discreţie fatală, o destrămare ce se consumă lent, cu supliciul însingurării, personajul nevoind sau neştiind să cheme în ajutor pentru că nu ştie să ofere un ajutor, să se facă înţeles. Pe tot zbuciumul lui Aldo, din clipa în care află că Irma îl părăseşte, pe toată peregrinarea lui deznădăjduită în căutarea uitării, răsună — confident discret şi egal — un acompaniament de pian, o melodie tristă, înnăbuşită, inutilă ca o confesiune. E singura dimensiune lirică pe care şi-o permite regizorul cerebral. „Decorticarea" de care pomenea cineva în legătură cu acest film e într-adevăr minuţioasă, dar pulverizată în detalii din care nu se cristalizează un caracter, o dramă individuală, ci doar una a individualismului dacă vreţi, impasul unui sentiment, o criză condusă spre paroxism. S-a spus despre Antonioni că este chirurgul stărilor, dar nu şi al entităţilor umane. Dacă *Aventura* lichefia, într-o concluzie cam te-

MERIDIANE

Acest titlu ciudat aparţine noului film realizat de Jacques Poitrenaud.

— Ce va fi filmul dvs?

— O comedie, ba nu, un film comic. Cronica vieţii unui pălărier, mai bine zis trei zile demente din viaţa unui pălărier. Dialogurile sînt semnate de Jean-Loup Dabadie şi sînt presărate cu gaguri numeroase, foarte vizuale. Utilizez mult accesoriile. Peste tot vor fi mobile sfărîmate, canapele desfundate, personaje care trec prin geamuri şi uşi de sticlă.

1) Din fericire Sophie (Desmarets) are mereu o armă la îndemînă.

2) Jo tenorul (Francis Blanche) un şantajist periculos.

3) Sophie Desmarets nu ezită să facă apel la mijloacele cele mai „tari".



CAPUL CLIENTULUI





ORTĂ şi ATE

zistă, o stază a erotismului dirijînd — freudian — întregul comportament al personajelor, aici drumul demonstraţiei e invers: un sentiment dat singura cunoscută în ecuaţia complicată a filmului: — iubirea lui Aldo pentru Irma se supune unui îndelung şi zadarnic proces de destrămare, din care iese mai pur, mai distilat ca oricînd... De obicei, disperarea unei rupturi produce pe loc şocul, reacţia e spontantă, omul ori se sinucide ori supravieţuieşte crizei, încercînd o adaptare — poate laşă, convenţională la noile condiţii. Aldo reacţionează altfel decît obişnuit. El înţelege — raţional — că şi-a pierdut femeia dragă şi mama copilului său, încearcă s-o uite, rătăceşte, se rătăceşte, încurcă pe alţii, decade (şi aici cauza socială pare mai precis definită ca oriunde în opera lui Antonioni, imposibilitatea găsirii de lucru fiind originea *declasării* sale, care explică apoi nişte gradate deznădejdi, şi decide că nu va supravieţui). Dar de data aceasta înţelege nu numai cu mintea ci şi cu sufletul. Vede copilul Irmei din noua căsătorie, o vede pe femeie dăruită cu totul altei vieţi şi pe el definitiv ieşit din orbita preocupărilor ei afective. Şocul — sentimental — e lent şi fatal. Bărbatul se sinucide. Abia atunci află femeia că, deşi l-a părăsit, n-a încetat să-l iubească. Şi strigă deznădăjduită, pentru că a ratat o viaţă, un sentiment. Dar — paradoxal — nu ea a ratat ci el, din neputinţa de a se face înţeles la timp. E un strigăt tardiv şi inutil. Dacă n-ar fi estompa, delicateţea marelui regizor, drama s-ar împotmoli în sublimă banalitate, sentimentală şi lacrimogenă, stîngace ca toate schemele ce silesc viaţa să se supună unei demonstraţii „pro domo".

Realismul e constrîns aici, prea evident, la obsesia antonioniană a incomunicabilităţii. Drama are perfecte aparenţe reale, dar e nereală ca însuşi acest personaj abulic, deloc conturat cu alte trăsături umane decît o singură, monotonă constantă: dragostea încăpăţînată pentru femeia care l-a părăsit. Nu e mai degrabă un orgoliu bărbătesc ce întreţine această obsesie? Sau, poate, inerţia unui sentiment cîndva mare care părea stins la cei doi (Irma cam aceasta insinuează cînd încearcă înainte de ruptură să se explice, dar bărbatul, întors doar în el, n-o ascultă), sentiment ce se reaprinde doar o dată cu despărţirea. Ar putea fi tot atît de bine şi consecinţa — dureroasă — a stîngăciei de manifestare a iubirii, de inabilitate a păstrării ei mereu proaspete (aceeaşi Irma îl întreabă, îndurerată, parcă invitîndu-l la mărturisirea vitală: „Ce mai însemn eu pentru tine, Aldo?"); sau o tocire lentă, firească, provocată de traiul mizer cotidian şi aspiraţia femeii spre o viaţă mai uşoară (a doua ei căsătorie îi oferă un confort pe care Aldo nu i-l asigurase) — iată atîtea aspecte ale realităţii psihologice neglijate de regizor, date care ar fi fost necesare unei demonstraţii artistice complete. *Aventura* e superioară ca sondaj, cristalizare a stărilor, precipitare a analizei spre concluzia: paralelismul fatal al cuplului, imposibilitatea de comunicare. Distilarea realităţii e mai rafinată în următorul film al lui Antonioni, dar retorta e şi mai strîmtă, mai propice creării vidului, evacuării vieţii. Aici — mi se pare — intervine punctul nevralgic al interesantei creaţii antonioniene: absolutizarea unui impas, a unui accident poate mai răspîndit astăzi — generalizarea forţată care frustează viaţa complexă, de loc egală, neaşteptată, obligînd la acel cintec pe o singură coardă pe care îşi cîntă (nădăjduim nu la infinit), desnădejdea, marele cineast contemporan.

Unde e soarele Italiei?

Antonioni vopseşte iarba ca să obţină efectul dorit pe peliculă. Nimic de reproşat. Dar, cînd reduce tot universul la un singur strigăt şi strigătul sună a neputinţă totală, absolută — singura certitudine într-o lume a incertitudinilor — pare simptomatic. Fiecare destin individual parcurge la un moment dat o aventură absurdă, din care iese mai sărac, urmată de o eclipsă de sentimente, de un vid îngrijorător, plonjînd într-o noapte ce pare fără sfîrşit, întreaga existenţă. Dar S.O.S.-ul lansat de artist n-ar trebui să fie de ajutor şi nu de refuz, de apărare şi nu de constatare postumă, ineficientă victimei ca şi salvatorului virtual? Ca să-şi demonstreze teza zădărniciei efortului uman, Antonioni provoacă eclipsa totală de sentimente, ascunde soarele în nori, obligă strălucita natură a Italiei să se convertească la o lungă, coşmarescă burniţă, ploaie rece, dezagregare fluidă, noroi. Oamenii înoată tot timpul murdari, în băltoace, umezeala se infiltrează în pereţi, în suflete, mucegăind destine, sclerozînd energii. Sublimă şi revoltătoare, nedreaptă, vulnerabilă, concepţia artistului poate fi contestată. Trebuie contestată ca să înţelegem mai bine evoluţia sa ulterioară.

Alice MĂNOIU



Paralele, numai paralele şi nici o interferenţă în viaţa lui Aldo.

FESTIVALURI ■ FESTIVALURI ■ FESTIVALURI ■ FESTIVALURI ■ FESTIVALURI

ÎNSEMNĂRI DE LA ANNECY

SĂ NU NEGLIJĂM PĂMÎNTUL DE DRAGUL STELELOR

Lumini, afişe, indicatoare: spre Casino, sediul primului Mare Festival internaţional de animaţie la care am — în sfîrşit! — bucuria de a fi participat. Mulţi concurenţi, multe filme şi, să nu mai vorbim de emoţii. Prezenţa marilor „figuri" ale celei de-a opta artă: Mc Larren, Trnka, Gopo, Paul Grimault, John Hallos, Lenica etc. anunţau o confruntare de zile mari şi — într-un fel — o promisiune că-i vom avea ca oaspeţi la viitorul festival ce va avea loc la Mamaia în 1966.

Cînd vezi 70 de filme nu mai poţi povesti nimic, te rezumi la consideraţii generale, scheme şi statistici, care îţi indică aproximativ locul pe care-l ocupi. Nu sîntem nici primii, dar nici ultimii. Şi, îmbucurător este faptul că avem scara marilor înălţimi pe care ne putem urca. Făcînd abstracţie de lucrurile bizare — pe departe — şi de cele banale, pe alta, am elimina o bună parte din filmele prezentate. Ce ne-a spus restul? În primul rînd o căutare înverşunată a modului de exprimare, iar în al doilea rînd continuarea perseverentă în jurul marei probleme OMUL — Lauda omului.

Sinteza, ca o trăsătură de bază a animaţiei, a rafinat gîndirea şi a dat o floare gingaşă, metafora cinematografică, de care filmele festivalului n-au dus lipsă.

De ce sîntem noi, după cum spuneam, la jumătatea drumului? Ce ne lipseşte ca să fim printre primii? O abordare mai curajoasă a problemelor şi aruncarea balastului canonic care ne face anevoios drumul. De spirit nu ne putem plînge, dar nu-l utilizăm. Marile idei ne-au fost povestite în filme printre hohote de rîs. Nota gravă este ca o lecţie neinteresantă dintr-un seminar medieval, iar filmele de acest fel ne dădeau răgazul de a savura o ţigare în hol. Drumul pînă sus nu este lung. O revizuire obiectivă a tot ce am făcut, un ştart bun şi s-ar putea să ajungem mai rapid de cît ne-am aşteptat. Nu este o lipsă de modestie şi nici o umflare artificială. E realitatea.

Nu trebuie să neglijăm însă pămîntul de dragul stelelor. O mare lecţie ne-a dat-o un film pentru copii care a ridicat sala în picioare de entuziasm şi respect. Avem o mare înclinaţie spre complicat, spre greoi, de care am putea scăpa, fiindcă sînt lucruri împrumutate. Curaj!

Annecy-ul ne-a găzduit frumos şi ne-am simţit bine. Întîlnirea cu aşii animaţiei ne-a prilejuit schimbul de păreri şi apropieri spirituale. Sînt mai toţi modeşti, simpli gînditori.

Trnka a dominat masiv, senin şi retras ca o pildă scoasă dintr-o carte rară. Răsplătirea cu un premiu a întregii sale opere a prilejuit o sărbătoare la care mă gîndeam de multă vreme.

Olimp VĂRĂŞTEANU

INFORMAŢII

Careu de aşi

Compozitorul Michel Legrand şi pictorul Raymond Moretti vor fi filmaţi la masa (sau şevaletul) lor de lucru, unul compunînd pe marginea tablourilor celuilalt, celălalt pictînd pe muzica primului. Aparatul de filmat va fi mînuit de Claude Renoir, nepotul pictorului Auguste Renoir, iar realizarea va purta semnătura unui alt nume celebru (de muzician), Ravel (pronume Jean).

■

Claudia Cardinale a cărei carieră internaţională este la fel de strălucitoare ca şi cea a Sophiei Loren, va turna din nou alături de Burt Lancaster, partenerul ei din *Ghepardul*. Titlul filmului: *Profesioniştii*, iar în afară de Claudia Cardinale şi Lancaster, mai putem aminti din distribuţie şi pe Lee Marvin şi Jack Palance.

■

Delphyne Seyrig care a fost revelată publicului şi criticii acum cîţiva ani de filmul *Anul trecut la Marienbad* şi ale cărei calităţi au fost confirmate de *Muriel*, a continuat în tot acest răstim să joace asiduu — şi cu mare succes — pe scenele teatrelor pariziene, fără a stîrni însă în jurul ei binecunoscuta vîlvă atît de scumpă vedetelor. De aceia ne bucură să aflăm că şi oficialităţile i-au recunoscut meritele decernîndu-i în acest an premiul Gérard Philipe, fondat în 1962 „pentru încurajarea artiştilor sub 35 de ani spre a persevera în arta lor".

Delphyne va persevera, cu atît mai mult cu cît se pregăteşte pentru un al treilea film realizat tot de Alain Resnais.

■

Încă un film care va provoca multe discuţii: *Parisul văzut de* turnat în 16 mm şi în culori de şase regizori din noua generaţie (nu se mai poartă „valul") printre care şi un gazetar, Jean Douchet, care descrie cartierul St. Germain des Prés. Ceilalţi autori ai schecturilor sînt Chabrol (Pescăruşul), Godard (Montparnasse), Mollet (strada St. Denis), Rohmer (cartierul Etoile), Rouch (Gara de Nord).

Filmul a fost prezentat la Cinemateca franceză de către Brigitte Bardot. Criticii malițioşi au interpretat bunăvoinţa vedetei drept o încercare de a-şi da seama pe care dintre cei şase merită să-l aleagă ca realizator al viitorului ei film.

■

Gordon Douglas, un gigant care nu se teme de giganţi, va turna un „remake" după *Atacul diligenţei*, faimosul film al lui John Ford. În rolul lui Ringo, deţinut în prima versiune de John Wayne, va apare azi Alex Cord. Alţi interpreţi: Ann Margret, Bing Crosby, Van Heflin, Bob Cummings, Red Buttons, cu alte cuvinte, cu excepţia Annei Margret, numai veterani.

Prietenie

Richard Burton nu face parte din distribuţia filmului *Ce e nou Pussycat?* Totuşi, la o privire mai atentă el poate fi descoperit de mai multe ori printre figuranţii care completează diferitele scene. Explicaţia? A vrut să fie alături de cel mai bun prieten al său, Peter O'Toole, vedeta filmului.

■

Au fost semnate, imediat după Festivalul de la Cannes (prilej de întîlnire) cîteva acorduri de coproducţii franco-suedeze. Prima va fi un *Barbă Albastră* modern. În acest film de Claude Lelouch, Barbă Albastră este un suedez incandescent şi savant. Incandescent, pentru că iubeşte prea mult femeile şi le ia în căsătorie prea repede. Savant, pentru că a găsit mijlocul de a se dezbăra de ele, nu ucigîndu-le, ci păstrîndu-le în stare de hibernare. Cea de a şaptea nevastă însă le va descoperi pe primele şase congelate, le va dezgheţa şi toate împreună îl vor pune pe soţul-călău în frigider. Cele şapte neveste vor fi interpretate de şapte actriţe de naţionalităţi diferite.

■

Marcel Carné şi-a mărturisit intenţia de a face un film după romanul *Banii* de Emile Zola, situînd acţiunea în zilele noastre.

■

Regizorul Jacques Rivette va transpune pe ecran (după ce a realizat şi o adaptare teatrală) romanul *Călugăriţa* de Denis Diderot. Pentru rolul titular a fost aleasă Anna Karina.

Remember

Există un leit-motiv care revine fără încetare în opera lui Tadeusz Konwicki ca şi în aceea a altor scriitori polonezi din aceeaşi generaţie. Este vorba de obsesia trecutului, care stă



Într-o zi, Jean Gabin i-a adus regizorului Denys de la Patellière romanul lui Bernard Clavel „Ce-mi pasă", spunîndu-i: „Povestea asta îmi place. Am chef să o turnez."

Scenariul o dată scris, Gabin l-a studiat atent şi, spune cunoscutul dialoghist Pascal Jardin, a propus modificări. „E singurul actor care poate să-şi permită să schimbe o replică. E un astfel de fenomen încît poţi să construieşti scenariul şi dialogurile în funcţie de reacţiile sale din viaţă".

...Acesta e preambulul filmului *Le tonnerre de Dieu* care se turnează acum la Paris cu o echipă compusă din vedete: în afară de Gabin-Robert Hossein, Lilli Palmer, Michèle Mercier, Georges Geret.



Extaz şi agonie e un film deosebit de îndrăzneţ: încearcă să dezvăluie miracolul creaţiei artistice, calvarul şi fericirea genialului Michelangelo în timpul realizării picturilor Capelei Sixtine.

Filmul are multe şanse să nu fie o simplă vulgarizare — cum s-au realizat atîtea, şi care să pedaleze pe nume celebre şi pe fastul Renaşterii. Aceste „şanse" se numesc: Charlton Heston (în rolul lui Michelangelo), Rex Harrison (Papa Iulius al II-lea) şi regizorul Carol Reed.

SECVENŢE



Pe scena Teatrului Tineretului din Berlin, al Teatrului Prieteniei, s-a jucat cu un succes uriaş un spectacol muzical, o transpunere liberă după comedia shakespeariană clasică a quiproquo-urilor despre iubire şi fericire, *Cum vă place*. Spectacolul a fost ecranizat în regia lui Hanus Burger după un scenariu de Günther Deicke şi Klaus Fehmel. Rolul lui Orsino e interpretat de Arno Wyzniewski, cel al Violei de Helga Cockova iar cel al Oliviei de Annekathrin Bürger. Filmul este o coproducţie ceho-germană.



Cei şapte magnifici a fost realizat de John Sturges. „*The Hallelujah Trail*" poartă aceeaşi semnătură. E un alt episod din timpul cuceririi vestului, — şi de data aceasta spectaculos şi istoric, dar, în acelaşi timp savuros şi plin de aventuri amuzante. E povestea transportului, către o garnizoană din vestul îndepărtat, al unei încărcături foarte preţioase... de băuturi alcoolice, de care duc mare lipsă grănicerii. Şi a eroicei dar inegalei lupte purtate de cuceritorii noilor pămînturi cu femeile din liga temperanţei care vor, şi desigur împiedică sosirea băuturii. Interpreţi: Burt Lancaster, Lee Remick (în fotografie Jim Hutton, Pamela Tiffin).



Filmele de groază realizate în Japonia au pentru spectatorul nostru un plus de coloratură stranie şi copleşitoare. Dovadă, recentul *Kwaidan* prezentat la Cannes. O nouă dovadă: ultimul film al lui Kaneto Shindo (realizatorul *Insulei*) — intitulat *Onibaba* — o poveste înspăimîntătoare despre o mamă şi o fiică ce îşi cîştigă existenţa omorînd samurai şi vînzîndu-le armurile.

SECVENŢE



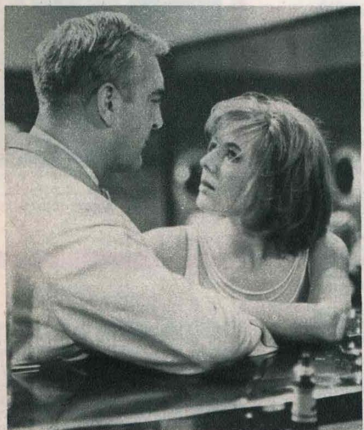
Scenă din *Conjunctura* — filmul lui Vittorio Gassman care o are ca parteneră pe Joan Collins (regia: Ettore Scola). Un film şi un rol despre care presa italiană scrie:

...O satiră uşoară dar subtilă. Gassman e excepţional şi are mereu nuanţe noi în rolul tînărului cu o educaţie conformistă. (Memento Sera-Roma).

...Fără îndoială, tonul filmului e de mare fineţe, fără urmele agresivităţii brutale la care recurg scenariştii şi regizorii noştri cînd încearcă să cucerească publicul cu orice preţ, chiar cu umorul cel mai facil. (*Il Messagero*-Roma).

...Protagonist mereu simpatic, Gassman izbuteşte să creeze un personaj comic nu din caraghioslîcuri şi grimase, ci din varietatea, bogăţia şi precizia interpretării. (*Il Popolo*-Roma).

Cu citate asemănătoare am mai putea umple o pagină întreagă din revistă...



Se face baie, se dansează, se flirtează pe insula Sveti Ştefan din Iugoslavia. Şi familia Jesselin din Elveţia se bucură din plin de plăcerile concediului. Într-o zi, pe plajă e găsit un om asasinat. Numele lui e Max Scheffler. Toate urmele duc la familia Jesselin. O crimă cu substrat politic stă la baza filmului germano-iugoslav *Criminalul în vacanţă*, regizat de Bosko Boskovici. Operator e Werner Bergmann (unul din cei mai renumiţi mînuitori ai camerei din R.D.G.). În rolurile principale: Christine Laszar, Annekathrin Bürger, Doris Abesser, Helmut Schreiber şi actorul cehoslovac Jiri Vrstala.



„Am început cel de al 32-lea film al meu — spune Jerry Lewis — cu un palmares aproape unic: niciunul nu a pierdut bani."

În filmul *Bijuterie de familie*, actorul interpretează rolurile a ... şapte fraţi. „Unul din ei moare subit, spune Jerry. Era foarte bogat şi testamentul său prevede ca imensa lui avere să fie moştenită de unul din ceilalţi şase fraţi. De care? De către acela la care fetiţa lui va dori să locuiască după moartea autorului testamentului. Şi mai interpretez un rol: al unui şofer care-i serveşte fetiţei drept ghid şi o conduce pe rînd la cei şase fraţi: un clovn, un pilot, un căpitan de şalupă, un fotograf, un detectiv particular şi un gangster.



Cînd în sfîrşit şi-au putut scoate uniforma Wehrmachtului fascist, cînd s-au întors în satele şi oraşele lor flămînde şi distruse de bombe, bărbaţii vroiau un singur lucru: să fie utili, să-şi exercite profesiunea lor. Dar ei aparţineau generaţiei care devenise clarvăzătoare în tranşee şi astfel noul stat le-a dat sarcini acolo unde erau cît mai folositori. Tot aşa s-a întîmplat şi cu Ernest Machner, un bărbat care vroia să ţească postavuri şi care s-a trezit învăţător, trebuind să fie şi director de şcoală şi pedagog şef. Cei mai buni ani ai vieţii sale s-au scurs peregrinînd dintr-un loc într-altul, predînd şi sacrificîndu-şi chiar dragostea. Această viaţă de neobosită muncă creatoare născută din necesitate, a devenit semnul de recunoaştere al acestei generaţii. Acestei teme mari i s-au dedicat regizorul Günther Rücker şi operatorul Peter Krause. Ei au scris în colaborare scenariul filmului lor, *Cei mai buni ani din viaţa mea*. Protagonist e Horst Drinda, actor al Deutsches Theater din Berlin.

INFORMAŢII

înfiptă ca un ghimpe în conştiinţa personajelor cărora le dă viaţă acest om de litere şi regizor. Filmul său ultim, *Salto*, reia şi dezvoltă aceeaşi veşnică temă. Toate personajele poartă pe umeri o cruce, crucea unui trecut nu individual, personal, ci trecutul istoric, al unei întregi naţiuni. Acest trecut revine în coşmarele eroului principal, în amintirile căpitanului de cavalerie, în evocările văduvei ghicitoare în cafea. Un film care pune spectatorului o seamă de probleme şi-l lasă pe el să le rezolve. O operă originală, cu un caracter extrem de personal, purtînd de la un capăt la celălalt amprenta lui Konwicki.

■

Casa Paramount are în prezent pe şantier filmul *Oscarul* care, aşa cum indică şi titlul, are ca temă competiţia cunoscută ce se desfăşoară pentru obţinerea celebrei statuete. Stephen Boyd deţine aici un rol deosebit de ingrat (este un membru foarte antipatic al juriului). Dintre protagoniste le amintim doar pe actriţele Rita Hayworth şi Jean Seberg.

Rivalitate

Cine va obţine pînă la urmă rîvnitul rol al Annei Boleyn în filmul *Anna celor 1000 de zile*. Mai ales că principalul interpret masculin este Peter O'Toole. Două nume sînt pomenite din ce în ce mai des de către cei avizaţi: Geraldine Chaplin şi Liz Taylor. Aceiaşi cunoscători apreciază că fiica lui Charlot este mult mai nimerită, dar Liz are mai multe... şanse.

■

Cîntăreaţa Line Renaud a fost solicitată să dea viaţă pe ecran celebrei Jane Avril, vedetă de la Moulin Rouge — 1900 şi model preferat al pictorului Toulouse-Lautrec.

■

Festivalul de la San Sebastian din acest an a adus un omagiu special celor doi comici Stan Laurel şi Oliver Hardy. Este primul (din păcate) omagiu oficial adus marilor dispăruţi.

Inedit

Numele lui Dziga Vertov, creatorul gazetăriei prin imagini, admirabil maestru al filmului documentar poetic, este cunoscut în toate ţările ca unul din cei mai de seamă cineaşti ai lumii. Dar ca teoretician al artei filmului, Vertov a rămas pînă acum aproape necunoscut. Iată însă că editura „Iskusstvo" din Moscova pregăteşte publicarea unei culegeri de scrieri semnate Dziga Vertov, care va completa această lacună. Cartea cuprinde trei părţi. Prima reuneşte articolele şi intervenţiile lui Vertov. A doua parte se intitulează „Carnet de note şi jurnale intime", iar a treia este dedicată planurilor şi proiectelor cineastului, rămase nerealizate. Sperăm să putem consulta în curînd această operă şi în tălmăcire românească.

■

Se pare că Audrey Hepburn va fi o nouă Julietă alături de Albert Finney (Romeo). Iată două nume care sînt garanţia unui Shakespeare de zile mari.

■

— Tatăl meu este foarte obosit, are şaizeci de ani, a făcut cincizeci de filme. *Călugărul* va fi ultimul său cuvînt în cinematografie, a declarat recent Jean-Louis Bunuel, fiul lui Luis.

Nu ştim cît de adevărate sînt aceste afirmaţii, ştim însă că Luis Bunuel se află în Spania unde lucrează la scenariul acestui „din urmă film" pe care-l va turna în Mexic. Rolul principal feminin este deţinut de Jeanne Moreau, pentru a doua oară aleasă de marele cineast ca să-i interpreteze personajele cheie (prima dată au colaborat la *Jurnalul unei cameriste*).

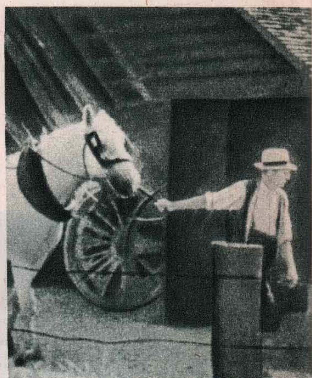
■

Dino de Laurentiis şi-a făcut în sfîrşit rost (cu ajutorul casei hollywodiene „Columbia") de fondurile necesare pentru turnarea a două filme mult aşteptate: *Lumea absurdă* de Fellini şi *Străinul* (după romanul omonim al lui Albert Camus) de Visconti. Ne întrebăm însă în ce măsură acest „ajutor" îl bucură cu adevărat pe celebrul producător italian.

Corespondență specială din New York
GIDEON BACHMAN

BILANȚUL UNEI CINEMATOGRAFII CARE SE ZBATE FĂRĂ SĂ-ȘI AFLE IEȘIREA





Jerzy TOEPLITZ



Noua cinematografie americană după 5 ani

Către sfîrșitul anilor cincizeci, cînd devenise limpede că nici exodul de la Hollywood, nici apariția „independenților" de felul lui Ritt, Preminger, Chayefsky, Kramer și alții nu reușiseră să aducă o îmbunătățire estetică esențială cinematografului american, și-a făcut apariția pe scenă un grup de tineri new-yorkezi care au început să lucreze filme într-un fel cu totul diferit de modurile de producție standard. Conduși de revista „Film Culture" și intitulîndu-se singuri „Noul cinematograf american", aceștia au lansat în primii doi ani ai existenței lor o întreagă serie de filme asupra publicului neprevenit al festivalurilor internaționale: *Shadows (Umbre)* de Cassavetes, *The Connection (Omul de legătură)* de Clarke, *The Little Fugitive (Micul fugar)* de Engels și *Guns of the Trees (Arme din copaci)* de Mekas — care prin simplul fapt al existenței lor mărturiseau renașterea unui viu spirit cinematografic în rîndurile tinerilor intelectuali americani.

În cei cinci ani care au trecut,

„Noul cinematograf american" (NAC)

și-a dobîndit un renume mondial. Unele dintre producțiile sale au devenit aproape imediat legendare, și astăzi se pot viziona retrospectivele filmelor „clasice" NAC în toate arhivele cinematografice, de la Tokio la Londra și de la Stockholm la New Delhi. Acceptate mai întîi în străinătate și abia mai tîrziu — și numai după un mare scandal oficial — în propria lor țară, filmele NAC au exercitat o largă influență asupra tinerilor cineaști din numeroase țări, deoarece constituiau, atît prin formă cît și prin conținut, un fundamental punct de pornire pentru cinematograf în general: o legătură cu viața mai strînsă decît o putuseră promova majoritatea celorlalte forme ale filmului, inclusiv cel documentar.

În mare parte, această apropiere de viață a fost intenționată și în aceeași măsură dictată de necesitate; lipsa de mijloace, nevoia de a filma în cadre a căror construcție nu costa nimic, necesitatea de a utiliza ca actori oameni dispuși să lucreze gratuit sau pentru bani foarte puțini, dorința de a utiliza experiența proprie în loc de a cumpăra piese sau cărți scumpe — toate acestea combinate cu impulsul lăuntric al realizatorilor de a rupe cu maculatura Instituției și cu restricțiile ei, confereau filmelor veridicitate; se născuse un cinematograf care nu oferea distracție ci material pentru meditație, deoarece nu încerca și nici nu era capabil să smulgă pe spectator din cotidian. Inspirîndu-se din viața de fiecare zi, regizorii NAC creeau o formă vie, angajată, cu totul distinctă de „movies". Pentru întîia dată a devenit vizibilă ruptura completă dintre „cinematograf" și „movies".

Noul cinematograf american a apărut într-un moment deosebit de favorabil în istoria filmului american și mondial, cînd spiritele erau pregătite să accepte ceva nou. Timp de 65 de ani tot ce se construise în cinematograf pornea de la premiza că filmul este în primul rînd divertisment și numai în al doilea rînd o artă. Școlile care încercaseră să răstoarne această ordine eșuaseră în mare parte — întîi pe plan comercial și apoi și pe plan artistic. Începînd din 1960 a apărut un public nou, o generație hrănită de revoluțiile culturale postbelice și condiționată pentru o nouă formă de responsabilitate exigentă.

Primul eveniment

demn de reținut în evoluția NAC a fost scindarea, în jurul anului 1963, a grupului inițial de creatori, în două curente cu orientări distincte. Sub influența televiziunii, un grup de realizatori a început să dezvolte „filmul realității" după metode asemănătoare cu cele ale francezilor Jean Rouch, Edgar Morin, Chris Marker și Mario Ruspoli, numindu-și însă realizările *cinematograf direct* în loc de *cinematograf adevăr*. Dezvoltînd un utilaj nou, portabil, pentru înregistrarea imaginilor și sunetului, Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, Albert și David Maysles, Robert Drew și numeroși alții, au acceptat angajamente la marile societăți de televiziune și au creat filme care încercau să antreneze pe spectatori în propria lor călătorie de descoperiri, într-o realitate specifică pe care ei înșiși o explorau cu ajutorul peliculei. Legea estetică pe care se bazează aceste lucrări este refuzul de a accepta teza adevărului absolut și de asemenea refuzul realizatorului de a deveni didactic. În peliculele acestui grup lipsește elementul scolastic atît de des întîlnit în filmele despre viața reală. Ele implică pe spectatori în procesul creator, tinzînd să elimine pasivitatea, principiul cel mai important al spectacolului de divertisment.

Al doilea grup de realizatori din NAC a urmat o linie mai tradițională, în măsura în care relua tradiția de avangardă a anilor douăzeci, și mai înaintată totodată prin faptul că se adresa realității doar ca un punct de sprijin pe care se construia structura poetică autonomă. Acestui grup îi aparțin Robert Frank (*Pull My Daisy — Ghicește margareta mea, Sin of Jesus — Păcatul lui Isus*), Jonas Mekas (*Guns of the Trees*), Stan Brakhage (*Dog Star Man, Sirius*), precum și un întreg grup devenit mai tîrziu baza „Cinematografului clandestin" al anului 1964, mișcare care s-a substituit astăzi Noului Cinematograf American.

În timp ce „Cooperația realizatorilor de filme" se străduia să popularizeze producțiile NAC, la New York, departamentul poliției îi declanșa un război legal, închizînd cinematografele care prezentau unele filme NAC mai recente și încercînd să înăbușe activitatea Cooperativei realizatorilor de filme sub acuzația că prezintă și difuzează filme obscene. Astfel, în timp ce NAC începea să-și creeze un nume internațional, în propria lui țară suferea o aspră persecuție din care avea să reapară în presa mondială cu un nume nou: Cinematograful clandestin de la New York sau Școala new-yorkeză.

1964

a fost totodată anul în care sciziunea din cadrul „grupului" inițial al realizatorilor de filme a devenit definitivă. Realizatorii cinematografului direct, realist, au devenit independenți, în timp ce realizatorii poeți s-au retras din ce în ce mai mult într-o opoziție vehementă împotriva a tot, determinați la aceasta de persecuția poliției și forțați poate la opoziția absolută de eșecul comercial al filmelor lor. Grupul cinematografului direct s-a dezvoltat și a prosperat datorită în mare parte televiziunii care le cumpăra filmele, în timp ce grupul clandestinilor, împreună cu promotorii altor forme de artă contemporană din S.U.A., ca pop-art și „happenings", au început să se îndrepte către o poziție apropiată de suprarealism și dadaism, prin faptul că operele lor erau adesea pure *succese de scandal* și nu propuneau nici un program în afară de necesitatea de a distruge tot ceea ce era „stabilit". În fapt, o nouă ruptură s-a produs în anul 1964 în rîndurile regizorilor mai puțini realiști din NAC. Cei vechi ca Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Morris Engels, Robert Frank, John Cassavetes, Sidney Myers și alții din perioada „clasică" au încetat de a mai face parte propriu-zis din NAC, și au continuat să facă filme mai vandabile, păstrîndu-și însă prospețimea de spirit cu care îi marcase inițial apartenența lor la NAC. *The Cool World (Lumea rece)* de Shirley Clarke este un film care îmbină spiritul de revoltă din lucrarea anterioară, *The Connection* (unul din filmele clasice NAC, cu maturitatea pe care o dă tehnica profesională și creșterea interioară a artistului). Numeroși realizatori au încercat în această perioadă să facă filme *angajate* social (*One Potato, Two Potato — Un cartof, doi cartofi* de Larry Peerce, *Black Like Me — Negru ca mine* — de Carl Lerner și alții), dar *The Cool World*, realizat de o regizoare care depășise dificultățile adaptării în perioada sa NAC, este cu mult superior celorlalte lucrări, semnate în general de autori veniți în cinematograf din televiziune sau pur și simplu pentru că fuseseră în stare să strîngă banii pentru cheltuielile producției.

În 1964 diviziunile noilor grupuri de realizatori s-au precizat. M-am referit în analiza istorică de mai sus la cîteva aspecte ale evoluției NAC dar pentru o judecată pur artistică e necesar să definim grupurile ce și-au făcut apariția în 1963.

Cele mai bune douăsprezece filme documentare ale lumii

„POŞTA DE NOAPTE“

POŞTA DE NOAPTE este un reportaj poetic despre munca de noapte a poştaşilor englezi, sau mai exact britanici. Seara, din staţia londoneză Euston pleacă expresul poştal de noapte spre Scoţia. Staţiile lui terminus sînt Edinburg, Glasgow şi Abderdeen. În vagoane se face sortarea scrisorilor. Munca durează toată noaptea, deoarece pe drum, trenul trecînd prin staţii mici şi mari, culege mereu noi încărcături de misive, lăsînd altele pe traseu. Saci speciali instalaţi pe stîlpi înalţi permit prinderea din mers a corespondenţei pregătite pentru trimitere. Ritmul de muncă al poştaşilor şi totodată ritmul filmului este imprimat de trenul care trepidează pe şine, mărind viteza, aruncînd vălătuci de vapori şi suflînd din greu. Fluierul locomotivei, zgomotul macazurilor şi al semafoarelor, duduitul vagoanelor în tuneluri şi pe poduri — toate acestea creează un fond sonor, bogat şi ritmic prin însăşi natura lui. Benjamin Britten l-a ordonat şi l-a armonizat doar, fără a deranja ordinea naturală a zonei fonice. Ritmul muzicii de la începutul filmului creşte: din ce în ce mai multe scrisori şi misive se îngrămădesc pe mese. Ele trebuie repede clasate în despărţiturile respective pentru ca poştaşii să nu fie depăşiţi de valul corespondenţei care creşte mereu. Orele trec. Pe masă din ce în ce mai puţine scrisori, şi din ce în ce mai multe în despărţituri şi în sacii destinaţi pentru diferitele localităţi. Iar cînd apar zorile şi trenul intră pe teritoriul Scoţiei, poştaşii îşi pot îndrepta oasele îndurerate, şi trage o gură de aer proaspăt. A trecut o noapte de muncă intensă şi vine momentul de odihnă bine meritată. De pe ecran nu se mai aud vocile poştaşilor, conversaţiile amuţesc iar în zona sonoră a filmului apare acum versul lui W.H. Auden care însoţeşte ca un acompaniament ritmic imaginea trenului ce aleargă apropiindu-se din ce în ce de ţintă. Ultimul acord al cuvintelor poetului însoţeşte şi ultimele imagini ale filmului. La orizont apare fumul coşurilor fabricilor din oraşele Scoţiei.

Realizatorii filmului: Harry Watt şi Basil Wright aparţineau echipei lui Grierson de mai multă vreme, aproape de la începutul experimentului documentar. Basil Wright s-a născut în 1907 la Sutton în comitatul Surrey, în sudul Angliei. A studiat la Corpus Christi College din Cambridge şi de pe băncile universităţii a evoluat direct sub aripa ocrotitoare a lui Grierson, care îşi recruta colaboratorii săi cei mai apropiaţi din rîndurile tinerilor intelectuali. Iniţial Wright a fost asistentul „şefului şcolii“ iar de la sfîrşitul anului 1931 a devenit regizor independent. Filmul *Cargo from Jamaica (Încărcătură din Jamaica)* i-a adus succes. În acest film — după cum scrie colegul său Paul Rotha — realizatorul reuşeşte să arate un subiect atît de simplu ca transportul bananelor într-o mie de variante. În anul 1935, filmul lui Wright *Song of Ceylon (Cîntecul Ceilonului)* cucereşte premiul întîi la Festivalul de la Bruxelles şi totodată premiul special al guvernului belgian.

Harry Watt este cu un an mai mare decît Wright. S-a născut în 1906 la Edinburg şi a studiat la universitatea din acelaşi oraş. Watt purta în sînge pasiunea aventurilor şi a călătoriilor în depărtare. A plecat peste ocean şi mult timp a stat în Canada. După întoarcerea în patrie a încercat diferite profesiuni — a fost comisvoiajor şi chiar chelner. În 1931 s-a înrolat ca asistent sub stindardul cinematografic al lui Grierson. În anul 1933 lucra ca asistent al lui Flaherty la filmul *Man of Aran*. După terminarea turnărilor s-a întors la Grierson care între timp a preluat conducerea colectivului de realizare a filmelor pentru Ministerul Poştelor — General Post Office. În 1934, Wright şi Watt s-au apucat să realizeze *Poşta de noapte*. Un scoţian şi un englez — iată un cuplu regizoral ideal pentru un film care povesteşte despre legătura poştală între două capitale: Londra şi Edinburg. Cei doi regizori se completau de minune: Watt mai dinamic şi descurcîndu-se mai bine cu oamenii, Wright — mai contemplativ, sensibil la compoziţia imaginii şi a sunetului, în căutarea dramaturgiei întîmplărilor cotidiene. El a fost acela — după părerea lu Rotha — care l-a învăţat pe Watt să se servească de o tehnică mai teatrală, utilă pentru interpretarea situaţiilor şi a conflictelor în care eroii sînt individualizaţi şi nu reprezintă doar „nişte oameni“ ci personaje bine determinate. În *Poşta de noapte* avem de-a face cu lucrători care provin din diferite regiuni ale Marii Britanii şi vorbesc cu accent londonian, cockney, sau pronunţă cuvintele după felul scoţian, sau în sfîrşit, au intonaţia proprie locuitorilor Lancashire-ului industrial.

Poşta de noapte a însemnat cu siguranţă un pas înainte pe calea folosirii creatoare a sunetului în filmul documentar. Această calitate a filmului a fost relevată de critica contemporană. Apreciind însă realizarea lui Watt şi Wright din perspectiva zilelor noastre, de la distanţa de aproape treizeci de ani, valoarea şi importanţa ei în istoria filmului depăşesc cadrul realizărilor formale sau artistice. *Poşta de noapte* a dezvăluit perspectivele şi posibilităţile de dezvoltare ale genului documentar, a reprezentat un salt calitativ, cu toate că poate nu în toată accepţia acestui cuvînt. Cînd părea că filmul documentar şi-a spus ultimul cuvînt şi nu mai putea stîrni interesul şi emoţia spectatorilor — *Poşta de noapte* a venit să împrospăteze vitalitatea şi forţa artistică a acestui gen.

Despre atmosfera în care s-a născut *Poşta de noapte* vorbeşte concis şi complet cronicarul şi istoricul filmului documentar britanic — Paul Rotha. El aminteşte că filmul documentar în Anglia a fost rezultatul unei situaţii politice specifice. Realizatorii lui erau ideologic şi sentimental legaţi de social-democraţie, de Labour Party, în schimb frînele ţării se găseau în mîinile conservatorilor, sprijiniţi de liberali, sub firma „frontului naţional“ de după criză. Realizatorii doreau o legătură cît mai puternică între film şi viaţă, între film şi problematica socială. Deseori — după cum aminteşte şi John Grierson — documentariştii erau trataţi de reprezentanţii conservatorilor, ca revoluţionari, ca bolşevici sui generis. Pentru „coloneii Blimp“ (simbolul claselor reacţionare) simplul interes pentru viaţa muncitorilor constituia deja un fenomen periculos. Dar nu toţi tory erau atît de înapoiaţi, s-au găsit şi unii pentru care filmul constituia o excelentă armă pentru glorificarea „modului de viaţă britanic“. Pentru aceşti oameni — destul de numeroşi în ministerele şi oficiile care finanţau producţia — prezentarea Marii Britanii de astăzi nu părea un lucru deplasat sau dăunător, atîta timp cît aceasta se făcea fără accente critice sau satirice, ci cu admiraţie pentru calităţile caracterului britanic şi cu ploconeli la adresa tradiţiei. La intersecţia între aceste două tendinţe: una realistă şi alta apologetică se creau filme cu mesaj poetic, poeme lirice despre muncă. Truda poştaşilor este arătată de Wright şi Watt în mod realist dar şi poetic totodată. După cum *Poşta de noapte* nu a fost doar un reportaj despre munca poştaşilor, ci şi un film despre modul de funcţionare a poştei.

Observaţiile lui Rotha şi ale lui Grierson, despre condiţiile în care au fost create filmele documentare britanice, despre dualitatea lor politică sau caracterul de compromis, au în lumina de astăzi, o importanţă pur istorică. În schimb, rezultatul artistic al unei anumite situaţii politico-sociale are o valoare durabilă. Cu alte cuvinte — astăzi e mai puţin important să constatăm că văditul caracter liric al *Poştei de noapte* a fost o ploconeală sui generis faţă de „boss-“ii conservatori de la General Post Office, cît faptul că a apărut un film în care munca omului este redată în formă poetică. Nici astăzi o asemenea tratare a acestui subiect nu şi-a pierdut din actualitate, cîştigînd depline drepturi de cetăţenie.

În *Poşta de noapte* o noutate o constituie şi introducerea dialogurilor şi renunţarea la comentariul descriptiv sau informativ. Aici putem găsi analogia cu cele mai noi tendinţe din filmul documentar. Scriind cu entuziasm despre *Poşta de noapte* miss Lejeune de la „Observer“ vedea în acest film o invitaţie la transformarea formelor perimate ale filmului artistic. Luînd exemplu de la metoda folosită în producţiile lui Grierson, ar trebui — după părerea autoarei recenziei — să se îmbine imaginea fidelă a vieţii pe care o dă filmul documentar, cu bogăţia de caractere şi conflicte umane, după modelul marilor opere ale lui Shakespeare sau Dickens. Este interesant că, încurajînd pe Grierson în anul 1936 să întreprindă producţia tocmai a unor asemenea drame documentar-realiste, miss Lejeune sublinia că ele vor fi deosebit de utile pentru... televiziune.

Grupul cinematografului direct

Rădăcinile culturale ale acestui grup trebuie căutate în literatura crizei americane, în proiectele WPA, la New Deal. Bazîndu-se pe concepţia *reportajului*, aceşti regizori descoperă o estetică a televiziunii: deschiderea unor noi căi de viziune şi înţelegere, ajutînd privirea să pătrundă dincolo de imagine. *Arătînd* realitatea în loc să o *interpreteze* ei s-au ridicat împotriva filmului-adevăr clasic; ei sînt reprezentanţii concepţiei americane celei mai moderne despre cinematograf: de a lăsa spectatorului *alegerea* adevărului esenţial. Arătîndu-se pe ei înşişi şi propria lor căutare ei înlătură primejdia naturalismului şi a plictiselii. Tensiunea dramatică constă în împărtăşirea descoperirilor.

Noii independenţi

Aceştia formează un grup destul de important de regizori care nu au făcut parte din grupul iniţial NAC, dar care au preluat multe din metodele NAC: filmarea pe stradă, realismul scenei contemporane, costul de producţie redus, metode de difuzare eficiente etc. Temele lor sînt însă de obicei „teme vandabile“, cu alte cuvinte aleg subiecte pe care să poate miza cu suficientă siguranţă din punct de vedere comercial, ca de pildă delincvenţa juvenilă (*Private Property — Proprietate particulară*), inegalitatea negrilor (cele două filme citate mai sus, de Peerce şi Lerner), inadaptarea sexuală şi psihologică a tineretului, *David şi Lisa* — de Perry) şi alte subiecte asemănătoare. În mare parte aceste filme sînt slabe, judecate după criteriile filmului de artă, dar ele se intitulează filme NAC pentru a beneficia de notorietatea pe care o conferă această apartenenţă. Grupul este în creştere şi există indicii că ar putea produce regizori de valoare.

Grupul NAC clasic matur

Asemeni lui Shirley Clarke şi alţi regizori realizează filme de pionierat atît pe plan stilistic cît şi pe cel tematic, respectînd însă anumite cerinţe comerciale care să le asigure continuitatea lucrului. Nu este întotdeauna uşor să se vîndă un film intransigent ca *The Cool World* sau *Across the River (Dincolo de rîu)* de Stefan Sharff sau *Goldstein* de Kaufman şi Manaster, iar unii regizori, ca Meyers, Engels, Rogosin şi Frank au lucrat foarte puţine filme în ultimii trei ani. Ei sînt însă artişti maturi, care vor continua să realizeze documente artistice şi sociale valoroase.

Clandestinii

Datorită publicităţii care se face în jurul activităţii lor, există în genere tendinţa de a se identifica acest grup cu „Noul Cinematograf American“, în mare parte datorită faptului că Jonas Mekas a fost şi continuă să fie animatorul celor două grupuri. Distincţia trebuie însă făcută foarte net, deoarece cinematograful clandestin nu mai este identic cu clasicul NAC. În fapt, multe dintre erorile fundamentale ale filmelor NAC originale au fost ridicate la gradul de principii călăuzitoare, astfel încît există astăzi pericolul ca acest element foarte valabil din producţia de filme americană să cadă victimă exagerării propriei sale propagande. Aş dori să consacru ultima parte a acestui articol unei scurte analize a „clandestinilor“.

Aceşti cineaşti, care se află încă sub conducerea spirituală a lui Jonas Mekas, formează un „grup“ mai coerent şi mai strîns unit decît originalul NAC, constituit *după* ce membrii săi începuseră să lucreze filme în mod independent. Membrii noului grup al clandestinilor sînt solidari şi luptă solidar. Problema celor „dinafară“ era de a descoperi pentru ce luptă acest grup.

Cîteva elemente fundamentale sînt valabile pentru majoritatea noilor filme. Realizatorii lor nu sînt preocupaţi în mod esenţial de tehnica filmării — imaginea este adesea neclară, sunetul defectuos sau chiar absent. Lipsa profesionalismului constituie una din trăsăturile distinctive ale grupului clandestinilor, dar în manifestele şi publicaţiile lor aceştia se opun în mod făţiş „sclaviei tehnice“ şi se declară liberi de a se exprima fără preocupare pentru tradiţiile tehnice prestabilite. Tematica acestor filme este în genere ilogică, adică ilogică din punctul de vedere al spectatorului „normal“ şi în această privinţă ei revendică dreptul la viziunile lor individuale, fără a recurge la obligaţia de a „comunica“ vreo „idee“. *Sleep (Somn)* al lui Andy Warhol spre exemplu este un film care durează opt ore şi care arată într-un singur cadru prim-planul unui om dormind.

După părerea mea, această mişcare de *dezangajare* din cinematograful american prezintă o mare importanţă. Dacă examinăm diversele valuri ale dezangajării în arta americană recentă (expresionismul, abstracţionismul pop-art, poezia şi teatrul absurdului), descoperim că în marea lor majoritate artiştii care activează în aceste arte nu acţionează dintr-o lipsă de poziţie faţă de societate, cît mai curînd dintr-o supra înţelegere care i-a dus la o atitudine de deconectare. Artistul american a fost din totdeauna un artist revoluţionar. Atîta timp cît existau mobiluri clare pentru care sau împotriva cărora să lupte, atîta timp cît existau poziţii morale de apărat, pictorul, scriitorul, poetul, muzicianul, actorul american şi-au ocupat locul cuvenit în avangarda luptei generale. Astăzi nu mai există mobiluri clare pentru luptă. Artistul american are răzvrătirea în sînge, şi nu este capabil să înalţe un alt zeu în locul celui vechi pe care luptă să-l decapiteze. Lumea noastră de astăzi, declară artiştii noştri, este o lume imperfectă, şi trebuie schimbată. Vrem ca lumea să vadă că este imperfectă. Dar noi sîntem parte din această imperfecţie şi nu avem nici o soluţie să propunem. Ne putem împărtăşi neliniştea, ne putem manifesta îngrijorarea, putem acuza şi sfărîma, dar o cale nouă noi nu am găsit, nu am descoperit încă un mijloc de scăpare.

dialog

Aprecieri

Ing. COSTEL CARAGEA din Craiova într-o scrisoare intitulată: Cronica cinematografică la filmul „Neamul Șoimăreștilor", ne scrie:

„Mircea Drăgan a reușit, printr-o regie competentă, să adauge tinerei cinematografii românești, încă o „floare de colț". Actori de valoare cum sînt Colea Răutu, Ștefan Ciubotărașu, Dina Cocea, Amza Pellea, alături de o pleiadă de foști actori anonimi, și-au dăruit în acest film tot talentul și puterea lor de muncă... Ne mîndrim că operatorii studioului Buftea dispun astăzi de mijloace cinematografice la nivelul tehnicii mondiale. Cu toate acestea... Uneori vizionînd filmul ne putem închipui foarte ușor că sîntem în rai și nu în epoca feudală. Răzeșii sînt tot atît de bine îmbrăcați ca și boierii, cu haine scoase din lavițe tip „Măgura Codlei"!? Oare cu straiele cu care mergeau la biserică mergeau și la luptă? Și cum au reușit oare răzeșii să crească asemenea cai dresați, cu copitele cremuite? Trucajul de fulgere și trăznete în loc să susțină atmosfera sobră a luptei, înviorează iarba, soarele apune mai strălucitor, în pom ciripesc păsărelele iar prin iarbă plesnesc pocnitorile atît de nereușite ale artificierilor noștri... Prea multă vopsea roșie. Oare sîngele răzeșilor nu s-a amestecat niciodată cu pămîntul? Oare în marea bătălie, la zece dușmani nu pica, ucis, nici un răzeș? Oare în drumul lor lung din Podolia pînă în Moldova, nici un firicel de praf nu s-a depus pe cizmele lor lustruite și pe copitele cailor?... Nu aștept un răspuns la toate aceste întrebări sau îl aștept de la viitoarele superproducții... Și totuși filmul *Neamul Șoimăreștilor* a plăcut, place și va place și altora."

POPESCU MARIA din Pitești ne scrie:

„Am văzut filmul *Mofturi 1900*, realizat de regizorul Jean Georgescu, și mi-a plăcut. Nu de la un capăt la celălalt, dar unele „mofturi" m-au obligat să recunosc că-mi plac și m-au determinat să vă scriu... Nu-mi permit să dau o replică tovarășului Romulus Vulpescu la cronica sa din numărul 3 din revista „Cinema". Îmi iau însă dreptul, dreptul spectatorului de a-și apăra filmul care i-a plăcut. Și iată cum: începînd cu desenele de la începutul filmului; cu „Bubico" în care atît interpreții, cît și regizorul mi s-au părut excelenți; și cu ecranizarea „Amici" în care actorii și în special Mircea Crișan au fost la înălțime. Trebuie să spun însă că din „Diplomație" și „C.F.R." nu a ieșit ceea ce mă așteptam. În „Diplomație" Vasile Tomazian, specialist în monologuri, a susținut fără nerv, uniform și șters un dialog pe care numai partenerul l-a salvat de la un eșec total. Și mai mult regret „C.F.R.", în care Iurie Darie a izbutit prin jocul său forțat și lipsit de fantezie, să anuleze un lucru care avea cele mai mari șanse de reușită. *Mofturi 1900* nu e o capodoperă. Dar vă rog să nu-l așezați ca valoare lîngă *Dragoste la zero grade*. La *Mofturi 1900* am rîs cu poftă, în timp ce la *Dragoste la zero grade* m-am plictisit. De primul mi-aduc aminte cu plăcere, la cel de-al doilea sînt pe cale să-i uit și titlul... Încă ceva: admirabilă contracronica lui Radu Cosașu la filmul *Climate*. S-a făcut, după mine, dreptate unei mari actrițe, Emanuelle Riva."

Propuneri

POPESCU MIHAIL din Tg. Jiu propune regizorilor noștri să-și îndrepte atenția asupra romanului lui Nicolae Filimon, „Ciocoii vechi și noi" în vederea transpunerii lui pe ecran.

„Am citit de mult de mult apoi am recitit romanul social „Ciocoii vechi și noi". Am citit „Roșu și Negru" de Stendhal apoi l-am văzut transpus pe ecran. Cred că există o mare asemănare între idealurile și mijloacele folosite pentru atingerea acelor idealuri între cei doi eroi Julien Sorel și Dinu Păturică".

STANCIU IONEL din Timișoara ne propune ca în fiecare număr al revistei noastre să se publice două, trei articole despre operatorii de film, argumentîndu-și propunerea astfel:

„În aproape toate ziarele și revistele sînt prezentați numai actorii de film, regizorii și scenariștii, în timp ce operatorii lipsesc cu desăvîrșire. Din cînd în cînd, într-un articol, se pomenește cîte ceva, vag, și despre ei dar mi se pare foarte puțin. Oare operatorii nu merită nici măcar o pagină rezervată în revista „Cinema"?

„Mă interesează foarte mult filmele de artă — *ne scrie* **PĂUN MIHAELA** *din București* — nu cred să fiu singura care apreciază acest gen de filme și, deci, nu sînt nici singura care regretă dispariția lor, parcă din ce în ce mai evidentă, de pe ecranele noastre. Nu înțeleg căror motive se datorește această dispariție care riscă să devină o absență totală și ne obligă să trăim din aduceri aminte. Sînt aduceri aminte frumoase, adevărat — filmul realizat după tabloul lui Peter Breughel Bătrînul, *Uciderea pruncilor*, *Itinerar* prin Galeriile de artă, *Muzeul satului* etc. Dar, de la *Un artist acuză o lume* și pînă la *Ciucurencu* a trecut totuși un an. Probabil asemenea filme nu sînt foarte importante pentru studioul „Al. Sahia", probabil există un număr foarte restrîns de oameni preocupați de problemele filmului de artă și dispuși să-l realizeze, nu știu... Poate acest gen de filme nu și-a găsit încă locul și rostul printre diversele categorii ale genului scurt. Poate nu este considerat util și... iertați-mi gluma, poate nu e considerat artă!... La Festivalul filmului de la Mamaia de anul trecut, nici un film de artă nu s-a bucurat de suficientă apreciere din partea juriului. Anul acesta situația este aceeași... Mă întreb de ce? Dacă se pot găsi formule ca: premiul pentru cel mai bun reportaj, pentru cel mai bun film de știință popularizată, pentru cel mai bun documentar, pentru cel mai bun film experimental etc., vreau să spun, dacă fiecare gen are dreptul la un premiu, mă întreb de ce acest drept se refuză tocmai filmului de artă? Nu știu cui ar fi trebuit să mă adresez. Mă adresez deci dumneavoastră, cu rugămintea să propuneți celor în drept să ridice această barieră care desparte filmul de artă de drepturile sale."

Sugestii

Elev plutonier BREZEANU B. EUGEN din București ne scrie — la capătul unui paragraf elogios, poate prea elogios, — următoarele:

„Consider deosebit de binevenit faptul că unii cronicari afirmă în paginile revistei dv. păreri sau opinii deosebite, uneori chiar contradictorii. Sigur că polemicile ascuțite și interminabile n-ar avea ce căuta, totuși unele afirmații contradictorii (și poate tocmai cele adevărate) se fac atît de timid și... politicos! Or, această politețe n-are în ea nimic creator, afirmant".

Nu credem că lipsa de politețe ar fi chemată să rezolve problemele majore ale cinematografiei noastre și asta poate pentru că nu vedem în ce ar consta caracterul ei „creator" și „afirmant". De asemenea, nu credem că polemicele ascuțite — sigur că nu interminabile — ar contraveni scopului cultural al revistei. În ceea ce privește, ne dorim foarte multe polemici ascuțite, multe puncte de vedere expuse clar și cu îndrăzneală. Nu socotim însă că îndrăzneala și intransigența ar presupune lipsă de politețe. Dimpotrivă: considerăm politețea ca o condiție obligatorie relațiilor dintre oameni, necesară mai ales atunci cînd e vorba de afirmarea unei opinii oricît de îndrăzneață ar fi ea... În ceea ce privește felul în care considerați dumneavoastră publicarea unor date despre filme pe care nu le-ați văzut („non sens" — spuneți dumneavoastră), cu regret, dar tot nu sîntem de acord. Cultura cinematografică se cîștigă nu numai văzînd filme, ci și citind despre filme, păstrînd un contact permanent și proaspăt cu ultimele probleme, ultimele realizări ale cinematografiei...

În încheiere: fotografia care vă interesează aparține actriței Macha Méril.

Profesor **REMUS LUPSE**, *Cluj:* Regizorului Vitanidis îi puteți scrie pe adresa Studioului „București", Casa Scînteii, Piața Scînteii nr. 1.

CICA SIRGHI, Iași: Același răspuns și pentru dumneavoastră.

Rămîne doar să vă alegeți regizorul căruia doriți să-i împărtășiți ideile dumneavoastră.

Cartea de film

Alain Resnais

Editura: Seghers. • Colecția: Cinéma d'aujourd'hui,

Editurile care includ în preocupările lor cartea despre film tipăresc uneori colecții cu apariții mai mult sau mai puțin periodice. Una din formulele interesante este cea adoptată de colecția „Cinéma d'aujourd'hui", care apare cu o regularitate de aproximativ 10 volume anual în editura pariziană Seghers.

Era de la sine înțeles ca unul din primii cineaști abordați în acest cadru să fie Alain Resnais. Studiul cu care se deschide volumul lui Gaston Bounoure este de fapt un sclipitor eseu, scris sub semnul unor întîlniri pe care autorul le-a avut cu regizorul în vederea redactării acestor pagini. Eseul lui Bounoure este o analiză a operei și gîndirii lui Resnais pornită dintr-un foarte interesant punct de vedere pe care autorul îl urmărește cu consecvență: cineastul modern este un investigator al coridoarelor memoriei, a ceea ce Proust numea „edificiul imens al amintirii". Analiza pornește de la o convorbire cu realizatorul în care acesta declară ingenuu: „nu-mi dau seama, nu, într-adevăr nu-mi dau seama cum poți să te gîndești, să scrii ceva despre mine. Este lipsit de sens, nu? Și pe urmă ce să spui?... Zău că nu-mi dau seama..." Plecînd de la această totală incertitudine, Bounoure își croiește drumul în universul lui Resnais printr-o înnoire a tehnicii Ariadnei, proiectîndu-și de la început în necunoscut firul, pe care apoi, cu perseverență, îl va urmări. Autorul își demonstrează strălucit punctul de vedere, ideea sa proiectează lumini inedite asupra operei realizatorului, îi dă alt relief și te convinge nu numai prin eleganța argumentării, ci și prin soliditatea ei. În lumea aparent incertă și difuză, parcă, a filmelor lui Resnais, ți se deschide perspectiva unei perfecte ordonări a operei, fiecare film apărînd ca o nouă și revelatoare investigație a memoriei umane, a mecanismului ei. *Noapte și ceață*, *Întreaga memorie a lumii*, *Hiroșima dragostea mea*, sau *Anul trecut la Marienbad* nu sînt decît diferite moduri de abordare a marei teme a memoriei umane, a mecanismului ei intim. Filmele lui Resnais urmăresc un monolog interior, dar acesta nu este prins de pista sonoră a peliculei, ci apare în imagine de obicei. De aceea, ca și în mecanismul gîndirii curente, trecutul apare ca un prezent, pentru că readucerea unei amintiri o transferă implicit în actualitate — sugerează criticul.

Pornind de la descifrarea acestui procedeu artistic, a acestui mod de expresie chiar și inovațiile formei de expresie, atît de mult discutate, capătă o explicație de un firesc dezarmant: „ ...Dar nu poți reträi nici povești nimic în mod continuu. Întreaga memorie a lumii poate rezista distrugerii, dar nu vom putea poseda niciodată decît în fragmente această memorie universală. Nu ne rămîne decît amintirea clipelor, a evenimentelor, a momentelor. Fragmente disparate de spațiu de care se agață fîșii difuze de timp. Or, ce fel de schelărie va susține acest „edificiu" imens al amintirii?... ...Văzut dintr-un asemenea punct de vedere, întreaga manieră a montajului lui Resnais, a succesiunii surprinzătoare a diferitelor straturi de conștiință, a alterării uluitoare a timpurilor povestirii atît de caracteristică regizorului, își capătă explicația logică. Autorul studiului își urmărește ideea făcînd investigații în biografia artistului, în lecturile sale, descoperind corelații între filmele sale, stabilind un întreg arbore genealogic al gîndirii lui Resnais. Astfel Bounoure nu operează o analiză a fiecărui film în parte, ci caută legăturile intime dintre filmele lui. Studiul său devine, de aceea, o analiză a universului interior al realizatorului, o investigație a gîndirii lui. Criticul constată, la capătul unei minuțioase demonstrații, existența unei perfecte unități a operei cineastului, ordonarea — parcă algebrică — a încercării artistului de „formulare a unei teorii unitare asupra memoriei". Atît de algebric sistematizată încît eseistul ajunge să-și continue analiza cu mijloace matematice, descifrînd ipoteze, corolare și exemplificîndu-le, printr-o severă numerotare. În acest sistem perfect, ordonat sînt incluse pînă și mișcările de aparat specifice filmelor lui Resnais, procedeele tehnice ale povestirii cinematografice etc.

La capătul investigației sale însă, autorul, cu eleganță, își declară propriul itinerar doar ca unul din cele posibile, urmat sub impulsul acelei mișcări care, după părerea sa, îl duce pe Resnais spre opera ce abia așteaptă să fie creată. „Rămîne fiecăruia posibilitatea de a găsi acum cheia culoarelor interminabile și transversale pe care le-am traversat, unele din acestea ducînd fără îndoială, spre mine".

Volumul — ca o formulă a colecției — conține în afara studiului introductiv cîteva capitole: o selecție de texte ale cineastului privind concepția sa despre arta filmului; fragmente din scenariile sau decupajele cîtorva din filmele sale; un montaj de citate din studii critice despre opera lui Resnais; un alt capitol este acela al mărturiilor celor ce l-au cunoscut și au lucrat cu el. Volumul este încheiat de o bio-filmografie și o bibliografie care completează cu soliditate informația oferită.

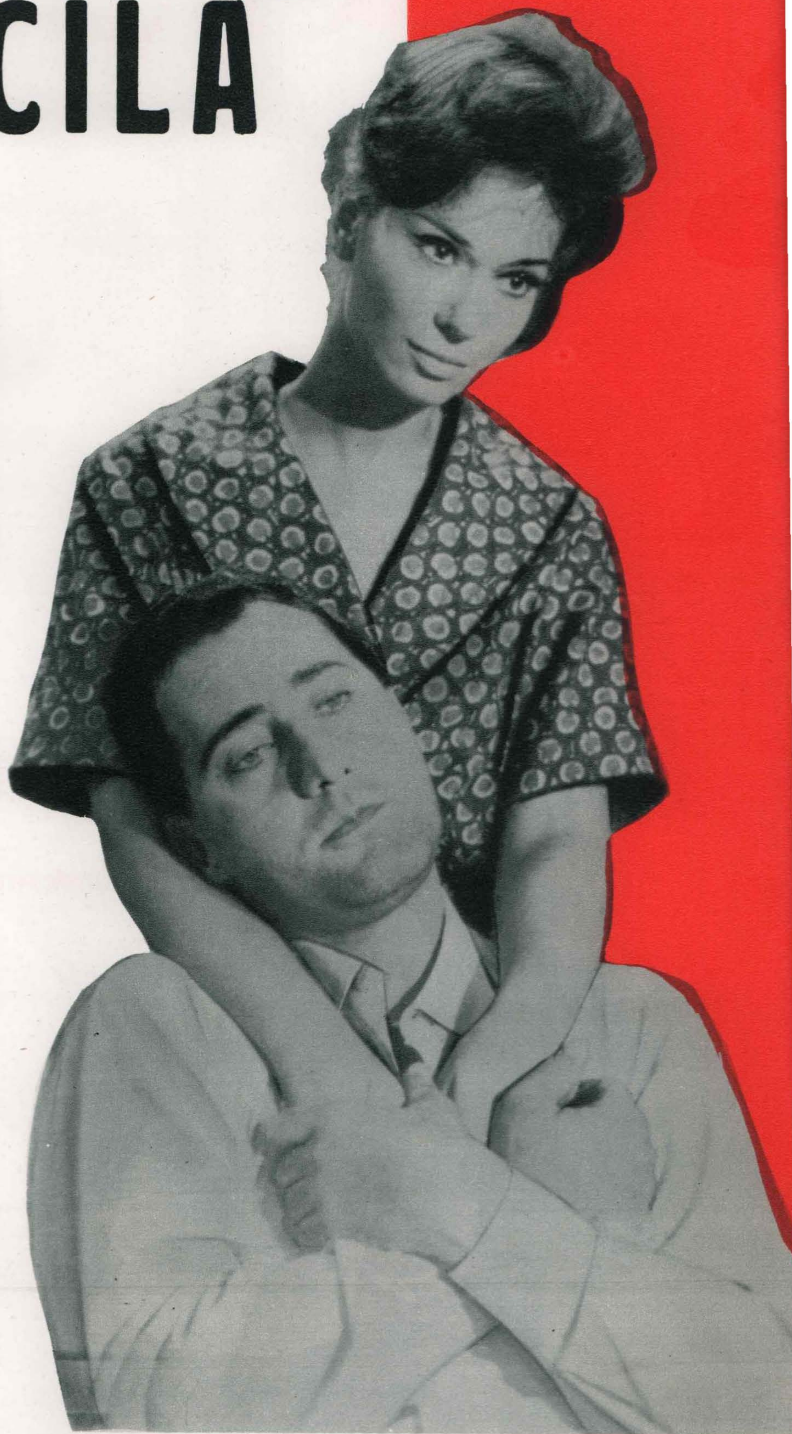
„Alain Resnais" din colecția „Le cinéma d'aujourd'hui" se distinge printr-o calitate rară în domeniul cărții de film: rămîne deopotrivă de interesant atît pentru specialistul pretențios cît și pentru publicul larg de cinefili. Este, s-o recunoaștem, un tur de forță.

Ion BARNA




VIAŢĂ DIFICILĂ




Scenariul: RODOLFO SONEGO
Regia: DINO RISI
Imaginea: LEONIDA BARBONI

O producţie a studiourilor Italiene

CU:

Alberto Sordi, Lea Massari, Franco Fabrizi, Antonio Centa, Lina Volonghi, Paolo Vanni, Claudio Gora

■ C I N E M A, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Ecaterina Oproiu ■ Redactor artistic: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei.

41.017



nr. 8
ANUL III (32)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică